

Matthieu GIROUX

Le Chant : Ses Principes

Niveau : Néophyte

Méthode de chant Belcanto

Fin XIXe

Le chant : Ses Principes

Première partie du livre :
Le Chant : Ses Principes et Son Histoire
par Théophile Lemaire et Henri Lavoix (1846-1897)

Heugel et fils (Paris) - 1881

Chant - Méthode

OUVRAGES DES MÊMES AUTEURS

HENRI LAVOIX FILS

Les traducteurs de Shakespeare en mimique, Baur et Détaille éditeurs,

La Musique dans la nature, Portier de Lalaîne éditeur.

La Musique dans l'imagerie du moyen âge, Pottier de Lulaine éditeur.

Histoire de l'Instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours, Ouvrage récompensé par l'Institut, Firmin-Didot et Compagnie.

THÉOPHILE LEMAIRE

L'Art du Chant. Opinions sur les chanteurs anciens et modernes, ou observations sur le Chant figuré, par Pierfrancesco Tosi. Ouvrage imprimé à Bologne en 1723, traduit de l'italien et augmenté d'exemples et de notes, par THÉOPHILE LEMAIRE, Paris, 1874. Rothschild éditeur.

L'Art du Chant en Italie au XVIIe siècle au XVIIIe siècle (Chronique musicale)

LE CHANT SES PRINCIPES ET SON HISTOIRE

THEOPHILE LEMAIRE ET HENRI LAVOIX FILS
PARIS

AU MÉNESTREL,
2 bis, RUE VIVIENNE
HEUGEL ET FILS

ÉDITEURS DES MÉTHODES ET SOLFÈGES CLASSIQUES DU CONSERVATOIRE 1881

Au Lecteur

« Le chant disparaît, le chant n'est plus », telles sont les lamentations que nous entendons chaque jour, comme nos pères, il faut bien le dire, les avaient entendues à l'époque où le chant brillait de son plus vif éclat.

Il y a du vrai dans ce cri de détresse; le chant pour le chant n'existe plus, mais il y a aussi du faux, d'abord parce qu7en art tout se transforme et rien ne disparaît, ensuite parce que le chant ne peut pas plus disparaître que la musique elle-même.

Pendant la période de transition que nous traversons en ce moment, le chant se transforme chaque jour pour répondre aux nouveaux besoins de l'art moderne. La musique pour Te chant fait" place à la musique chantée, c'est la suite naturelle et fatale de l'évolution artistique dont l'histoire nous apprend une à une toutes les péripéties.

La virtuosité est nécessairement condamnée à disparaître, mais il ne s'ensuit pas de laque la science du chant puisse être négligée, bien au contraire ; plus la musique devient difficile et complexe, plus son interprétation doit être parfaite et sans reproche, et plus il faut que le chanteur connaisse jusqu'aux moindres secrets de son art. 0rt nous devons avouer que les maîtres du passé avaient compris et analysé avec une singulière intelligence les ressources de cet art du bel Canto qui, pour eux, constituait la plus grande partie de la musique.

C'est cette science et cette expérience pratique de l'art vocal qui paraissent aujourd'hui un peu abandonnées par les maîtres et les chanteurs modernes; dans leur ardeur à pousser en avant, ils semblent avoir quelquefois oublié de regarder en arrière, afin de mieux assurer leur marche et de demander au passé un enseignement dont l'avenir devait profiter.

C'est cet oubli que nous tentons de réparer. Encouragés par ceux qui occupent aujourd'hui le premier rang dans l'art musical, nous avons interrogé les anciens maîtres du bel Canto pour appliquer leurs sages et pratiques préceptes à l'art moderne du chant, n'hésitant jamais à leur donner la parole, résumant pour ainsi dire leur enseignement en un corps de doctrine, puis, nous autorisant de leurs leçons, nous avons posé les règles qui nous paraissaient les meilleures,

appuyant encore nos propres théories sur des exemples empruntés aux chanteurs et aux professeurs contemporains les plus autorisés. Nous espérons, grâce à cet éclectisme,avoir fait une sorte de méthode des méthodes qui pourra rendre quelques services au moment où l'art se préparant à de nouvelles destinées semble pour ainsi dire reprendre haleine avant de continuer sa route»

L'histoire était le complément nécessaire d'une méthode comme celle que nous présentons au public. C'est pourquoi dans la seconde partie de cet ouvrage nous avons raconté quel usage les compositeurs avaient fait de cet instrument unique qui a nom la voix humaine, quelle chaîne non interrompue reliait depuis le moyen âge les maîtres du passé à ceux du présent.

Étant donné notre plan, le lecteur ne s'étonnera pas des nombreuses citations que renferme la première partie de ce livré. Pour ne pas multiplier les notes, nous avons pris soin de dresser une véritable bibliographie de l'art et de l'histoire du chant dans laquelle on trouvera les titres et la désignation de tous les livres, de toutes les méthodes anciennes et modernes que nous avons dû citer ou consulter. Pour les ouvrages qui n'appartiennent pas au domaine public, il nous faut remercier les auteurs, éditeurs ou propriétaires qui ont bien voulu nous accorder leur autorisation. Citons au premier rang: MM. Heugel, Brandus, Richault, Mme Battaille, Mme Parvy-Graff.

Pour un travail de ce genre, bien des collaborations de toute espèce nous ont été nécessaires* Nous ne pouvons mieux finir cette préface qu'en témoignant notre gratitude d'abord à la haute administration des Beaux-Arts, sans les encouragements de laquelle nous n'eussions jamais pu mener à bien notre entreprise, puis à l'éminent professeur Marmontel, dont les excellents conseils nous ont bien des fois soutenu dans notre tâche. M. le docteur Nitot, en se chargeant de la partie médicale et physiologique, a acquis lui aussi tous les droits à notre reconnaissance, et enfin n'ouvrons pas le premier chapitre, avant d'avoir consacré un souvenir au pauvre et regretté Jean-Gustave Bertrand, qui avait dû dans le principe collaborer à l'ouvrage que nous terminons aujourd'hui et qui jusqu'à son dernier jour n'avait cessé de s'intéresser à un livre dont il avait cru d'abord pouvoir être un des auteurs.

PREMIERE PARTIE

PRINCIPES DU CHANT AUX MAÎTRES ET AUX ÉLÈVES

Pour écrire ce livre, nous avons puisé nos doctrines aux sources les plus pures, nous avons emprunté au passé ses leçons les plus indiscutables et nous espérons, nous appuyant sur ces doctrines et sur ces exemples, donner dans la suite de ce travail les préceptes d'une bonne école de chant. Mais nous ne nous faisons pas d'illusions, et nous ne croyons pas avoir trouvé le secret d'apprendre l'art du chant sans maître. Le maître, cette glose vivante de l'enseignement, est et sera toujours absolument nécessaire; c'est lui qui élucide les questions délicates, qui commente les textes, qui montre les exemples, qui explique les passages sur lesquels nous n'avons pu nous étendre sans courir le risque de faire naître l'ennui, sans grossir démesurément notre livre. Nous avons indiqué la route; mais c'est le maître qui est le guide. Chaque élève a, pour ainsi dire, besoin d'un supplément de méthode qui s'applique particulièrement à son talent, à son intelligence, à ses dispositions naturelles. C'est au maître que revient la tâche difficile d'expliquer au disciple les règles générales, tout en tenant compte des différences multiples que présentent entre elles les différentes natures.

Elle est bien humble et bien modeste la mission du professeur ; à lui ne sont point réservés les succès éclatants, les bruyants applaudissements, bref, tous les éblouissements de la gloire ; mais, qu'on ne s'y trompe pas, si son rôle est moins glorieux, il n'est pas moins difficile, il n'est pas moins utile à l'art. Dépositaire des grands et bons principes, c'est à lui que revient l'honneur de conserver, en gardien fidèle, la beauté et la pureté du chant, de transmettre d'école en école les préceptes sans lesquels ce bal art, dépérissant chaque jour, finirait par se perdre dans l'empirisme et l'ignorance.

Nous n'abuserons pas ici du mot bien gros de sacerdoce; mais, comme dit Figaro : «Aux qualités qu'on exige d'un bon maître, nous connaissons peu de chanteurs qui seraient capables d'enseigner. »

En effet, la plupart des grands maîtres de chant, à de rares exceptions près, ont été des chanteurs habiles dans leur art, des artistes d'un goût exquis plutôt que d'illustres et brillants virtuoses. Ces derniers sont trop occupés d'eux-mêmes pour se donner aux autres ; il faut qu'ils travaillent, qu'ils s'exercent, qu'ils étudient leurs rôles, qu'ils se montrent au public, qu'ils entretiennent le succès. Puis, il en est ainsi dans tous les arts : de même qu'un très grand compositeur a rarement fait des élèves, de même un chanteur de génie né peut avoir de disciples. Il connaît ses forces, il sait ce qu'il peut faire, il sait que l'impossible n'existe pas pour lui ; mais, faut-il former des modèles à son image, il comprend que le moule serait trop grand pour les jeunes talents.

Ce serait trop exiger que de vouloir obtenir d'un tel homme qu'il s'abaissât jusqu'aux faiblesses mêmes de l'élève et à ses défauts, pour les corriger et les redresser.

M. Marmontel, l'excellent professeur, le maître accompli, s'exprime en ces tenues a ce sujet : « Posséder toutes les connaissances nécessaires relatives à l'enseignement d'un art, ne suffit pas pour être un bon professeur; un grand virtuose, un compositeur de mérite, peuvent manquer des qualités voulues pour bien apprendre aux autres ce qu'ils exécutent ou écrivent eux-mêmes avec une rare perfection. »

Il ne s'ensuit pas que tout chanteur médiocre fasse un excellent maître. Ce serait une consolation pour les chanteurs qui ne réussissent pas, mais à coup sûr, ce ne serait pas une garantie pour la perfection de l'enseignement.

Essayons donc de chercher quelles sont les qualités nécessaires a un bon maître, et le lecteur comprendra avec quel soin il faut choisir ceux entre les mains desquels est souvent remis l'avenir tout entier d'un artiste.

Il est dans les habitudes de confier l'élève jeune et commençant à des maîtres élémentaires chargés, qu'on nous passe le mot, de les dégrossir.

En général, la première, la seule qualité peut-être, exigée de ce maître élémentaire, est de donner ses leçons aux prix les plus modérés. Souvent ce n'est point un spécialiste, c'est un musicien qui joue du violon, du piano, qui solfie; il peut même arriver qu'il ne soit pas musicien du tout (Le cas s'est vu). Il est bon marché, cela suffit. Cela suffit si peu qu'il est le plus cher de tous; et nous croyons, pour notre part, que nous préférerions celui qui, ne sachant rien, ne pourrait rien enseigner, à celui qui, ayant quelques notions, entreprendrait l'éducation d'un jeune chanteur. Dans ce dernier cas, lorsque l'élève sort dès mains du maître, non seulement il sait peu, mais encore il sait mal ; il lui devient difficile d'apprendre, il a pris des défauts dont il ne se corrigera qu'à grand-peine. La besogne est à recommencer, et dans de détestables conditions. Il faut donc, dès le début, se décider à s'adresser à un véritable maître de chant, médiocre chanteur, si l'on veut, mais expérimenté dans son art, connaissant bien les voix, leurs moyens et leur étendue, sachant les conduire et les ménager.

« Le choix d'un professeur élémentaire expérimenté est à notre avis, dit M. Marmontel, de la plus grande importance, car la direction donnée aux premières études, non seulement, exerce une influence immédiate sur les progrès des commençants, mais a, de plus, une action très prononcée sur leur avenir musical.

» C'est dès le début qu'il faut donner aux élèves le goût d'un travail correct et consciencieux. Pour atteindre ce but, la première condition est de faire aimer l'étude, de la rendre agréable et attrayante.

» Les parents ont, en général, la faiblesse de croire qu'un professeur médiocre, le premier venu, est toujours suffisant pour commencer un élève; nous pensons, au contraire, qu'il faut des connaissances très variées, une éducation musicale très complète, pour faire un bon professeur élémentaire. »

Lorsque les premières études sont terminées, soit que l'on conserve le même maître, soit que l'élève passe entre des mains plus habiles encore, voici ce qu'il faudrait pouvoir trouver dans le professeur auquel on se confie. Ces qualités sont bien nombreuses, l'homme qui les posséderait serait le rare avis; mais qu'il en réunisse seulement quelques-unes, et maître et élève auront lieu d'être satisfaits l'un de l'autre.

La première qualité d'un bon maître est, non seulement de connaître à fond son art, mais encore d'avoir l'esprit critique, c'est-à-dire capable de distinguer les styles, d'apprécier les écoles du passé et le caractère de la musique qui a été chantée par les maîtres virtuoses. Par ces connaissances, il se forme le goût; il peut varier les études de l'élève, et, en un mot, renfermer en lui seul plusieurs maîtres. Il est bon aussi qu'il soit excellent lecteur et qu'il connaisse l'harmonie, non pas au point de pouvoir écrire la musique, ce qui n'est pas indispensable, non pas non plus pour apprendre à l'élève à improviser des embellissements, mode aujourd'hui disparue ; mais afin de mieux entrer dans l'esprit de la musique qu'il fait chanter, afin de mieux comprendre, et, par conséquent, de mieux faire comprendre le caractère d'un morceau et le style de l'exécution. Aujourd'hui que le rôle de l'harmonie est devenu plus important que jamais, cette connaissance est des plus nécessaires.

L'intelligence a bien aussi une grande part dans les qualités d'un bon maître. C'est grâce à elle qu'il saura varier son enseignement ; c'est grâce à elle qu'il pourra intéresser l'élève, se rattacher, et rendre plus fructueuses les heures de leçons.

Le tact et l'esprit d'observation sont absolument nécessaires, de même qu'il faut savoir se rendre sympathique à l'élève. La musique est un art aimable : celui qui l'enseigne ne doit pas faire du travail une corvée pour le disciple qui devient une victime. Grâce au tact le maître saura observer l'élève à son insu, faire ressortir ses qualités en couvrant ses faiblesses. Le maître pourra ainsi, sans se montrer trop sévère, ne pas flatter l'écolier, lui indiquer avec fermeté ses fautes et ses erreurs.

Baillot, le grand violoniste, donne à ce sujet un excellent conseil. Il veut que le maître ne fatigue pas l'élève de ses observations, qu'il l'écoute, qu'il l'observe sans l'interrompre, se contentant de relever ensuite les fautes dont le disciple se sera sans doute aperçu déjà lui-même.

Il est bien entendu que la patience est une qualité indispensable au professeur, mais non la patience passive. Il faut savoir faire répéter les passages difficiles sans arriver cependant à excéder l'élève ; savoir se plier un peu à ses défauts, afin de pouvoir les redresser; en un mot, il faut une patience mêlée de souplesse.

Pour conserver son prestige, surtout vis-à-vis des élèves encore jeunes, le maître ne doit pas donner prise à la critique. Par son ton, par ses manières, par son instruction, il doit faire sentir au disciple qu'il est le maître, non point un maître sévère et rogue, mais un professeur au courant de tout ce qu'un homme bien élevé doit savoir, ne se renfermant pas seulement dans la science de son art, et pouvant au besoin, si l'intérêt de l'enseignement l'exige, faire quelques utiles excursions dans les autres arts et dans la littérature.

Libre à lui de choisir la méthode qui convient le mieux à sa nature et à celle de l'élève; mais il est certaines règles dont il ne doit pas se départir. Il faut qu'il sache avant tout bien proportionner son enseignement, suivre pas à pas les progrès du disciple; ne pas abandonner un chapitre avant d'avoir acquis la certitude qu'il est bien su. Il doit aussi savoir à quoi se destine le chanteur, si c'est au théâtre ou au salon, et, après s'être bien assuré de ce point important, le guider fermement dans le chemin tracé d'avance.

Il est bon que le maître prêche d'exemple ; mais on ne peut toujours exiger d'un maître de chant, qui quelquefois est vieux et a la voix fatiguée, ce qu'on peut exiger d'un pianiste ; aussi cette condition n’est-elle pas indispensable.

Ce qui nous reste à dire pour les maîtres ne regarde certainement aucun de ceux qui veulent bien nous lire; mais il est encore une qualité bien importante et que nous nous reprocherions de passer sous silence. Nous voulons parler de la conscience. Bien des maîtres par le manque de conscience ont perdu le bénéfice de leur savoir et de leur intelligence. La première chose que doit faire un homme consciencieux est de voir s'il pourra faire un chanteur de son élève. S'il a devant lui une voix irrémédiablement fausse, une organisation anti-musicale; si l'élève n'a ni oreille, ni sentiment du rythme, qu'il le refuse impitoyablement! Il n'aurait aucun avantage à enseigner ainsi; l'écolier ne lui ferait jamais honneur, et le misérable argent qu'il gagnerait dans des leçons mal données et mal reçues, finirait peut-être par lui coûter fort cher. Il faut, en un mot, avoir de l'amour-

propre et non pas seulement l'amour du gain. Le maître consciencieux doit être exact, employer tout son temps et ne se laisser distraire par aucun objet étranger à la leçon. Mais il est prudent aussi de ne pas dépasser l'heure : l'élève se fatigue et s'ennuie ensuite et (ceci est absolument pratique), le jour où le maître se voit forcé de donner strictement le temps convenu, il semble n'avoir pas rempli sa tâche et avoir frustré son élève.

Telles sont les qualités que l'élève peut exiger de son maître. Le maître, à son tour, a le droit de demander au disciple de remplir certaines conditions.

II est bon que le futur chanteur ne commence pas trop tard ses études. Outre que la mémoire est moins fraîche et l'imagination moins ardente, la voix se prête avec infiniment moins de souplesse à toutes les fatigues de l'étude du chant; les défauts se corrigent moins facilement, et souvent il est impossible de remédier à des vices invétérés de l'organe vocal. Nous pensons qu'entreprendre l'étude du chant après avoir dépassé l'âge de vingt-cinq ans serait s'exposer à perdre un temps précieux, s'imposer un bien rude labeur, pour n'arriver qu'à un résultat insignifiant.

Mais cette condition n'est pas la seule. Le maître comme l'élève doivent renoncer à l'art du chant, si le sujet, pour emprunter aux médecins une de leurs expressions, ne possède pas certaines qualités indispensables. Il y va non seulement de la réputation du maître, non seulement de l'avenir de l'élève, mais même de sa santé.

La première condition pour étudier le chant d'une façon fructueuse est d'avoir une voix sympathique, étendue et forte. Mansteih, à ce sujet, donne un fort bon conseil : «Autrefois, dit-il, quiconque voulait embrasser la carrière de chanteur, se soumettait auparavant à l'examen d'un médecin pour savoir si ses qualités physiques le rendaient apte à l'art qu'il voulait cultiver ; c'est-à-dire si sa poitrine était large et forte, son cou vigoureux, sa langue étroite et mince, son palais convexe, ses lèvres bien formées, ses dents complètes et sa bouche bien conformée. On disait d'un homme qui ne possédait pas ces qualités, mais qui savait chanter : e un professore di musica ma non cantante. » La voix, l'oreille, le sentiment du rythme sont aussi nécessaires; et certains vices dans ces facultés rendent absolument impossible l'étude du chant. « Un génie prononcé pour la musique, dit Périno, un talent sublime, une voix mélodieuse ne pourront produire l'effet qu'on a le droit d'attendre du chant, si une poitrine faible, un médiocre volume de souffle empêchaient de modifier ces inflexions suivant la nature des diverses expressions. »

Les obstacles véritablement insurmontables sont, d'après M. Garcia :

- Une intelligence bornée ;
- Une voix et une oreille fausses ;
- La voix, en partie ou en totalité rauque. ou tremblante ;

« Que cette dernière disposition soit normale ou qu'elle se révèle après un court exercice, le sujet qui la présente laisse peu d'espérance à fonder sur lui. » Si ces vices sont incorrigibles et peuvent arrêter net le futur artiste dans sa carrière, il en est d'autres auxquels il est possible de remédier et que le maître doit savoir reconnaître.

« Les voix à l'état naturel, dit M. Garcia, sont presque toujours rudes, inégales, mal assurées, chevrotantes même, enfin lourdes et peu étendues ; l'étude seule, mais une étude éclairée et opiniâtre peut fixer l'intonation, épurer les timbres, perfectionner l'intensité et l'élasticité des sons. Par l'étude on nivelle les aspérités, on règle les incohérences des registres, et en réunissant ceux-ci l'un à l'autre, on étend les dimensions de la voix. L'étude nous fera conquérir l'agilité, qualité généralement trop négligée ; il faut soumettre à des exercices sévères, non seulement les organes rebelles, mais aussi ceux qui entraînés par une facilité dangereuse ne peuvent maîtriser leurs mouvements. Celte souplesse apparente s'allie au défaut de netteté, de tenue, d'aplomb et de largeur, c'est-à-dire à l'absence de tous les éléments de l'accent et du style. »

« Celui qui étudie, dit Tosi, malgré une nature ingrate, doit se consoler en pensant que l'intonation, l'expression, les mises de voix, les appoggiatures, les trilles, les passages et l'accompagnement sont des qualités essentielles, mais non pas des difficultés insurmontables. »

Les qualités morales ne sont pas moins nécessaires que les qualités physiques. Sans une intelligence ouverte, sans une imagination vive, sans une sensibilité facile à éveiller, il n'est pas de bon chanteur. L'esprit et le cœur de l'artiste doivent être cultivés.

L'expression des passions, les fines et délicates nuances du sentiment ne peuvent être rendues que par un artiste doué d'intelligence et d'une véritable sensibilité.

Si le chanteur possède ces qualités que nous considérons comme nécessaires, il peut espérer que le succès couronnera ses efforts; mais il est une condition pour l'étude du chant sans laquelle toutes les autres facultés, si heureuses qu'elles soient, sont absolument inutiles. Il faut à l'élève comme au maître une longue et robuste patience. Le premier ne doit pas hésiter à répéter maintes fois ses leçons, à revenir sur les mêmes passages jusqu'à ce qu'ils soient bien exercés ; le second doit avoir grande confiance dans le maître, lui obéir avec patience, lui être reconnaissant du soin qu'il met à corriger ses défauts. Il faut, et ceci est important, changer de maître le moins possible, ne pas perdre une minute de ses leçons.

Il est encore une dernière qualité nécessaire à l'élève qui veut bien profiter des leçons de son maître, il faut qu'il rejette de côté tout amour-propre ; nous voulons dire cet amour-propre malsain qui n'est après tout que de l'orgueil, et qui fait prendre en mauvaise part les observations du maître et les conseils de ceux qui s'intéressent à vous.

Dans la suite de ce travail, nous reviendrons bien des fois sur les moyens pratiques qui peuvent rendre plus facile l'étude du chant ; cependant dès le commencement il est bon que l'élève soit aidé par quelques connaissances qui, sans tenir à l'art du chant lui-même, peuvent contribuer beaucoup à perfectionner le chanteur.

Il est bon que l'élève sache jouer d'un instrument, du piano surtout, et puisse s'accompagner lui-même. Les meilleurs maîtres, Tosi, M. Garcia, M. Panofka, recommandent fort ce genre d'étude, et Tosi formule son conseil d'une manière assez imagée : « Que l'élève apprenne à s'accompagner s'il aspire à bien chanter; le clavecin invite si affectueusement à l'étude qu'il triomphe de la négligence la plus obstinée et éclaire de plus en plus l'intelligence. Les avantages qui en résultent pour le chanteur me dispensent de chercher à persuader par des exemples ; ajoutons que souvent l'élève qui ne sait pas jouer du clavecin ne peut se faire entendre sans l'aide d'autrui. »

L'étude de l'harmonie est aussi des plus utiles, non que nous demandions à l'élève d'approfondir complètement cette science, mais il est bon qu'il sache analyser le morceau qu'il chante, en comprendre le caractère, et s'il veut ajouter quelque ornement qu'il le fasse d'une manière correcte. « Cette dernière science, dit M. Garcia, est pour le musicien une ressource indispensable. C'est avec son secours que, sans l'aide d'un maître, le chanteur peut adapter les rôles à sa voix, les orner, en faire ressortir les beautés tout en respectant le caractère qui leur est propre et ajouter son génie à celui du compositeur. »

Si l'élève doit avoir quelques bonnes notions d'harmonie, à plus forte raison doit-il savoir solfier. On se figure généralement que l'étude du solfège n'est pas nécessaire au chant. Certes, on a vu de fort bons chanteurs qui ne savaient pas solfier, et le solfège par lui-même n'ajoute rien ni à la voix nia là méthode; mais une des grandes qualités du chanteur est de savoir lire à première vue. Il faut qu'il puisse apprendre ses rôles lui-même, et il ne doit pas avoir besoin que toute musique nouvelle lui soit apprise note à note par un répétiteur.

Tosi conseille aux élèves de savoir lire; ce conseil ne serait plus de mise aujourd'hui. Dans ce curieux chapitre il constate que quelques célèbres virtuoses de son temps ne savaient même pas l'alphabet et il ajoute, ce qui a plus d'importance qu'il est désirable que les élèves sachent le latin, et voici ses raisons : « Que l'élève étudie les éléments de la grammaire latine en même temps que la musique, afin de pouvoir comprendre les paroles qu'il devra chanter à l'église, et pour leur donner la force et l'expression qui leur conviennent, aussi bien dans la langue latine que dans la langue italienne... J'oserais presque croire, ajoute-t-il, que beaucoup de chanteurs ne comprennent pas plus l'italien que le latin. » Le latin aujourd'hui est devenu moins utile qu'il ne l'était du temps de Tosi ; cependant il est bon de ne pas le négliger. De plus, le chanteur français doit pouvoir lire et prononcer l'italien, car c'est en cette langue qu'est écrite le plus souvent, du moins jusqu'à ce jour, la musique qu'il devra interpréter. Quant au français, nous n'osons conseiller de l'apprendre, mais on verra, au chapitre de la prononciation, que quelques bonnes et correctes notions ne sont pas inutiles. Pour tirer le meilleur parti possible des leçons du maître, l'élève doit s'aider lui-même. Il faut qu'il étudie seul, en tenant bien compte des observations du professeur, et pour que l'étude solitaire soit fructueuse, il est nécessaire qu'elle soit faite avec plus d'attention peut-être que sous les yeux du maître. Elle prépare ainsi le sujet de la leçon et rend la tâche du maître plus rapide et plus facile. Qu'on s'applique alors à observer religieusement la mesure et à corriger ses défauts. Tosi conseille d'étudier le matin, réservant la journée aux diverses leçons.

Du reste on verra dans la suite de ce livre comment les grands maîtres employaient le temps de leurs élèves.

Il est un écueil que les jeunes chanteurs doivent éviter avec grand soin. Il ne faut pas qu'ils se hâtent trop de vouloir profiter de l'acquit que quelques leçons leur ont donné. « Il ne faut pas, dit Quantz, entreprendre de chanter avant le temps des morceaux trop vifs, et encore moins l'adagio. Peu d'élèves veulent comprendre cela et la plupart commencent par où ils devraient finir. L'élève ne doit pas se faire entendre en public avant d'avoir toute la fermeté nécessaire dans la mesure et, dans la lecture. » Manstein, à ce sujet, s'exprime d'une façon assez nette : « Ce qu'aujourd'hui, on appelle étude, ne sert ordinairement qu'à plâtrer des défauts naturels de défauts factices, et à peine l'élève a-t-il mis le pied sur le seuil du temple de l'art qu'il veut déjà se produire et briller; et, pour comble de malheur, il y a partout des insensés et des parasites qui se mettent à l'admirer et à le combler de louanges outrées, de telle sorte qu'il se croit un génie de premier ordre. »

Dans les lignes qui précèdent, nous avons conseillé à l'élève de se défier de l'amour-propre mal placé qui empêche de recevoir les observations du maître et d'en profiter ; mais il est une sorte d'amour-propre né de l'émulation, qui est un excellent stimulant. Le moyen le plus pratique, pour faire naître dans le cœur du jeune chanteur et entretenir ce sentiment si louable et si nécessaire, est de lui faire entendre souvent, non pas des artistes accomplis, mais des chanteurs qui ont déjà acquis un certain talent, dont les défauts peuvent être comparés et étudiés, les qualités imitées ou même surpassées par l'élève.

L'audition des artistes de premier ordre est aussi d'une très grande utilité, mais à un autre point de vue. L'élève y trouve un exemple vivant et palpable de la perfection à laquelle il doit s'efforcer d'atteindre. Il reçoit directement les traditions du grand artiste qui met devant lui en valeur toutes les qualités de l'œuvre. Il comprend mieux les enseignements et les exemples du maître.

Autrefois, l'audition des grands chanteurs tenait une large place dans l'éducation de l'élève, qui, en rentrant à l'école ou au Conservatoire, était tenu d'analyser ses sensations par écrit, de formuler son jugement, de se rendre compte par lui-même du morceau qu'il avait entendu et de la façon dont il avait été interprété. Les instrumentistes fournissent de très bons modèles. Excellents musiciens, habitués à exécuter la musique des grands maîtres, ils acquièrent des qualités de style et de goût, qui deviennent malheureusement trop rares aujourd'hui chez nos chanteurs. « Que l'élève entende le plus souvent possible les chanteurs les plus célèbres et les meilleurs instrumentistes ! En les écoutant avec attention, on en retire plus de profit que de tout autre enseignement. Qu'il cherche ensuite à les imiter pour se former insensiblement le goût par l'étude des

uns et des autres. qu'il chante souvent les compositions les plus agréables des meilleurs auteurs. Si Ces compositions, tout en habituant l'oreille aux choses qui plaisent, invitent doucement à en faire un usage fréquent, qu'il sache bien que, par cette initiation et par l'impulsion que donne la bonne musique, avec le temps, le goût devient art et l'art devient nature. » Ce dernier conseil de Tosi a beaucoup de bon ; cependant il ne faut en user que dans une certaine mesure.

L'audition trop prolongée de la musique facile et dite agréable excite chez le chanteur une paresse dont il a de la peine à se débarrasser lorsqu'il Se trouve en face d'œuvres plus viriles et plus nerveuses, auxquelles son éducation musicale ne l'a pas habitué. Au temps de Tosi, la musique italienne et facile, écrite en vue du chanteur, était, au résumé, la seule bonne ; il n'en est plus tout à fait ainsi aujourd'hui. Nous ne jugeons pas, nous constatons qu'il faut que l'élève ne se montre pas trop empressé à se faire entendre en public avant d'être sûr de lui-même. Une production trop hâtive nuit à la réputation et au talent. En cas d'insuccès, l'effet produit est déplorable, et le jeune élève a toujours de la peine à se relever d'une chute qu'il lui eût été facile d'éviter. Si le succès accueille ses premiers essais, le jeune chanteur voit grandir son orgueil avant d'avoir perfectionné son talent, il abandonne les études qu'il a commencées et ses progrès s'arrêtent au moment même où le travail devrait porter ses plus beaux fruits.

La timidité est souvent un grand obstacle au succès; non seulement, elle empêche l'artiste de se produire en public, mais lorsqu'il est obligé de se faire entendre devant un auditoire nombreux, il perd tous ses moyens, la voix s'altère et finit par lui manquer absolument.

Il faut à tout prix éviter ce désagrément qui peut devenir pour l'artiste un véritable désastre. On a vu des chanteurs renoncer à leur carrière artistique dès leur premier début: l'effroi les avait saisis à la gorge au moment même d'articuler un son, la voix s'était arrêtée dans leur gosier, force leur avait été d'abandonner la partie.

« Tâchez, dit Mancini, de n'être jamais timides; jamais faibles, jamais peureux, lorsque vous devez chanter en public, il faut de la force, du courage et de la hardiesse, autrement tout est mauvais, languissant et méprisable. Je sais que la timidité est naturelle aux débutants ; c'est par cette raison qu'un maître adroit, lorsqu'il a un écolier en état de chanter seul, doit peu à peu le produire, en publie, d'abord devant quelques amis, et ensuite graduellement devant des assemblées plus nombreuses. Notez bien cependant que j'ai parlé de hardiesse et non de témérité et d'effronterie. »

Enfin notre, élève a terminé ses études, il est chanteur il est artiste, mais tout n'est pas fini pour lui, et le moment où il entre dans la carrière; celui où commence la lutte avec le public; avec les émules, avec l'art lui-même, est le plus dangereux et le plus difficile.

Bien des conseils seraient utiles au jeune chanteur à cette heure délicate de sa carrière. Nous avons bien des fois déjà cité Tosii et le lecteur a pu apprécier avec quelle finesse, quel sens pratiqué, quelle justesse d'observation, le vieux maître de chant sait indiquer les plus utiles préceptes. Ici, il faudrait le reproduire en entier, et le chapitre IX, intitulé Observations pour les chanteurs, serait à copier depuis la première ligne jusqu'à la dernière. Rien n'est publié dans ces pages: conseils pratiqués pour conserver la voix, conseils de tact et de conduite pour montrer au jeune artiste quels sentiments doivent guider jusqu'aux moindres actions de sa vie, tout s'y trouve jusqu'à ces mille petits secrets du chanteur, qui paraissent de bien mince importance et dont l'utilité se fait sentir à chaque instant dans la carrière artistique. Tout cela est dit avec esprit, avec tact et bon sens, tout cela doit être lu et médité avec soin.

Nous donnerions à ce travail une étendue trop considérable si nous voulions indiquer à l'artiste quelle hygiène il doit suivre pour conserver sa voix, cet interprète si précieux et si fragile de son talent. De savants spécialistes ont longuement traité le sujet; nous renvoyons aux excellents ouvrages de M. Fournie et du docteur Mandl.

Nous terminerons en citant seulement quelques conseils que donne à ses élèves M. Damoreau, dont le nom est resté si célèbre dans les annales du chant. Il semble qu'elle livre ainsi elle-même le secret de son propre talent, et l'exemple venu d'un modèle encore si rapproché de nous ne peut être qu'utile aux chanteurs qui auront bien voulu nous lire jusqu'ici. Nous copions textuellement sa préface adressée à ses élèves :

« Si je vous parle de mes études, c'est qu'à l'apogée même de ma carrière d'artiste je n'ai jamais cessé d'étudier; ce n'est qu'à un travail assidu et à la ferme volonté de réaliser chaque jour un progrès nouveau que l'on doit l'inestimable honneur de conquérir et de conserver la faveur du public.

» Je n'étudiai d'abord que l'ancien répertoire; je commençai par les psaumes de Durante, et ce fut à peine si mon maître (P Jantade) me fit dire trois ou quatre airs français, (on la destinait au répertoire italien). De ce nombre étaient les airs de Montano et Stéphanie et de Béniowski véritables modèles du genre simple, expressif et gracieux tout à la fois. Je vous les cite, mes chères élèves; pour ne pas vous laisser croire que l'on le chante bien que lorsqu'un est arrivé à chanter facilement la difficulté.

» Il ne suffit pas; en effet, de faire des notes, d'exécuter des passages plus ou moins difficiles, il faut encore leur donner de la couleur, les animer, les accentuer, et pour cela il faut que l'artiste se pénètre des paroles, de l'esprit du morceau Ou de la scène qu'il va chanter ; il faut même que sa philosophie en révèle, pour ainsi dire, à l'auditeur le sujet et le caractère.

» Ai-je besoin de rajouter que l'articulation, la prononciation, doivent être irréprochables ?

» Il ne faut pas imiter servilement le maître ou le modèle qu'on adopte. Il faut je ne puis trop le répéter, se rendre compte des moyens de succès propres à l'artiste qu'on écoute, distinguer par quel art il obtient de la grâce, par quel secret il arrive à charmer.

» On évite ainsi l'écueil de la parodie, on avance rapidement dans la route qui conduit au succès.

» Aujourd'hui l'éloge est devenu plus facile et plus banal que jamais. Ne vous laissez pas prendre à ses trompeuses amorces ; jugez-vous vous-mêmes sévèrement avant de croire à la bienveillance d'autrui. II n'y a guère de débutante, si mince que soit aujourd'hui son mérite, dont le feuilleton et la réclame ne fassent trop souvent un talent colossal.

» Songez que la plus grande difficulté pour une artiste n'est pas d'acquérir une certaine réputation, mais bien de la soutenir. On n'arrive à ce résultat qu'en obtenant à tout prix un nouveau progrès, au lendemain même d'un succès nouveau. Ne pas avancer dans les arts, c'est reculer. Souvenez-vous que les notes en musique ne sont pas tout dans l'art du chant. Sans doute, si à l'aptitude musicale vous pouvez joindre une voix flexible et légère qui vous mette à même d'exécuter toutes les difficultés, vous aurez un avantage qui rehaussera votre talent. Mais avant tout, il faut dire, parler en chantant ; l'accent, l'expression, voilà ce qui doit vous préoccuper sans cesse; je vous le répète. Recherchez surtout le suffrage des grands artistes.

» Si vous vous destinez au théâtre, il ne doit pas vous suffire d'étudier le rôle dans lequel vous vous proposez de paraître ; il faut encore vous rendre compte, vous pénétrer de tous les autres ; par là vous arriverez à mieux saisir la pensée de l'ouvrage, et vous vous livrerez à un des exercices les plus propres à façonner, à assouplir le talent.

CHAPITRE PREMIER

PHYSIOLOGIE DE LA VOIX

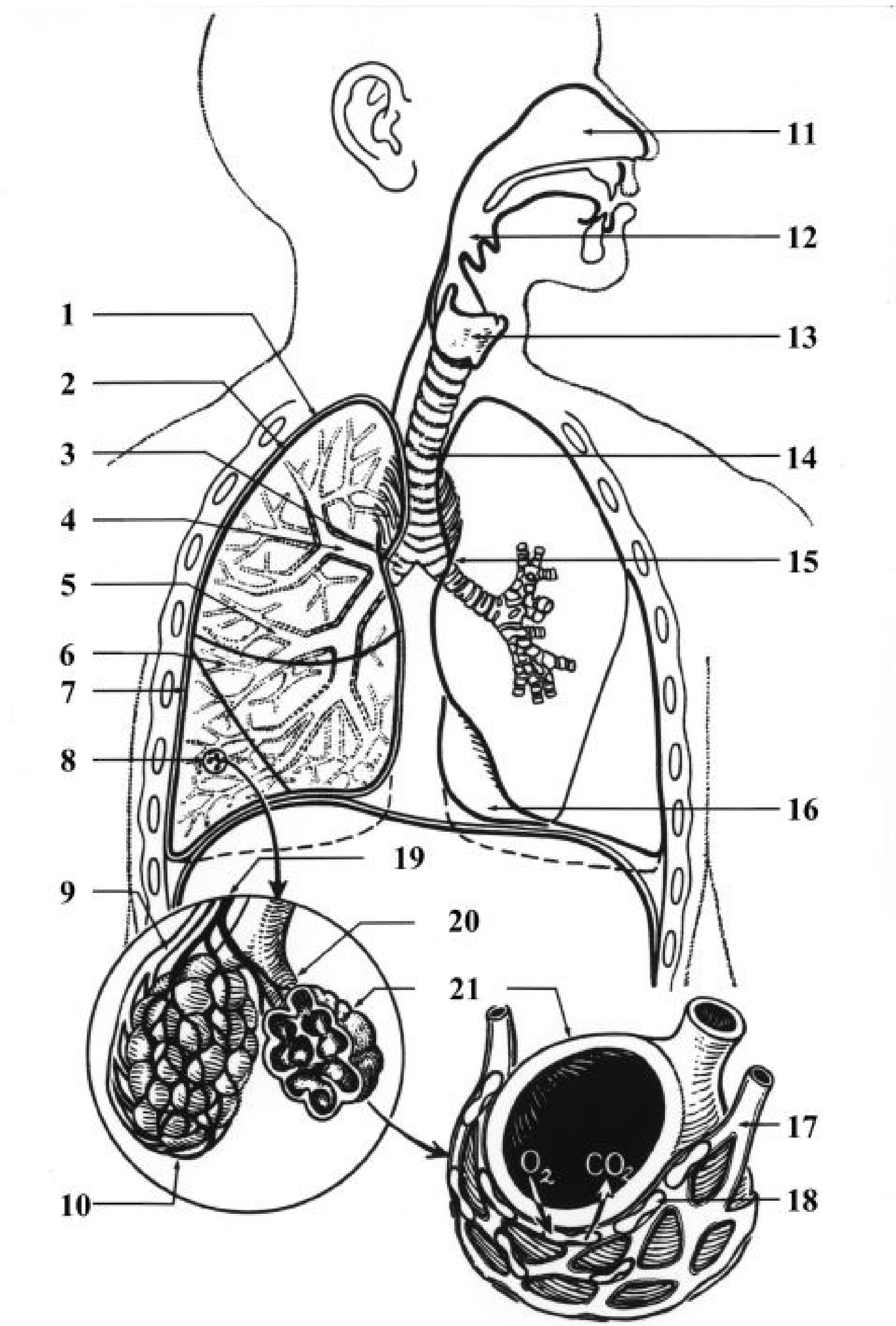
ANATOMIE ET PHYSIOLOGIE DE L'APPAREIL VOCAL. — MUE DE LA VOIX. — TIMBRES. — INTENSITÉ ET VOLUME DE LA VOIX. — VOIX MIXTE — €HEVROTEMENT. — COUAC. — CLASSIFICATION DES VOIX CULTIVÉES D'HOMMES ET DE FEMMES. — CONSERVATION DE LA VOIX.

Anatomie et Physiologie de l'appareil vocal.

ANATOMIE

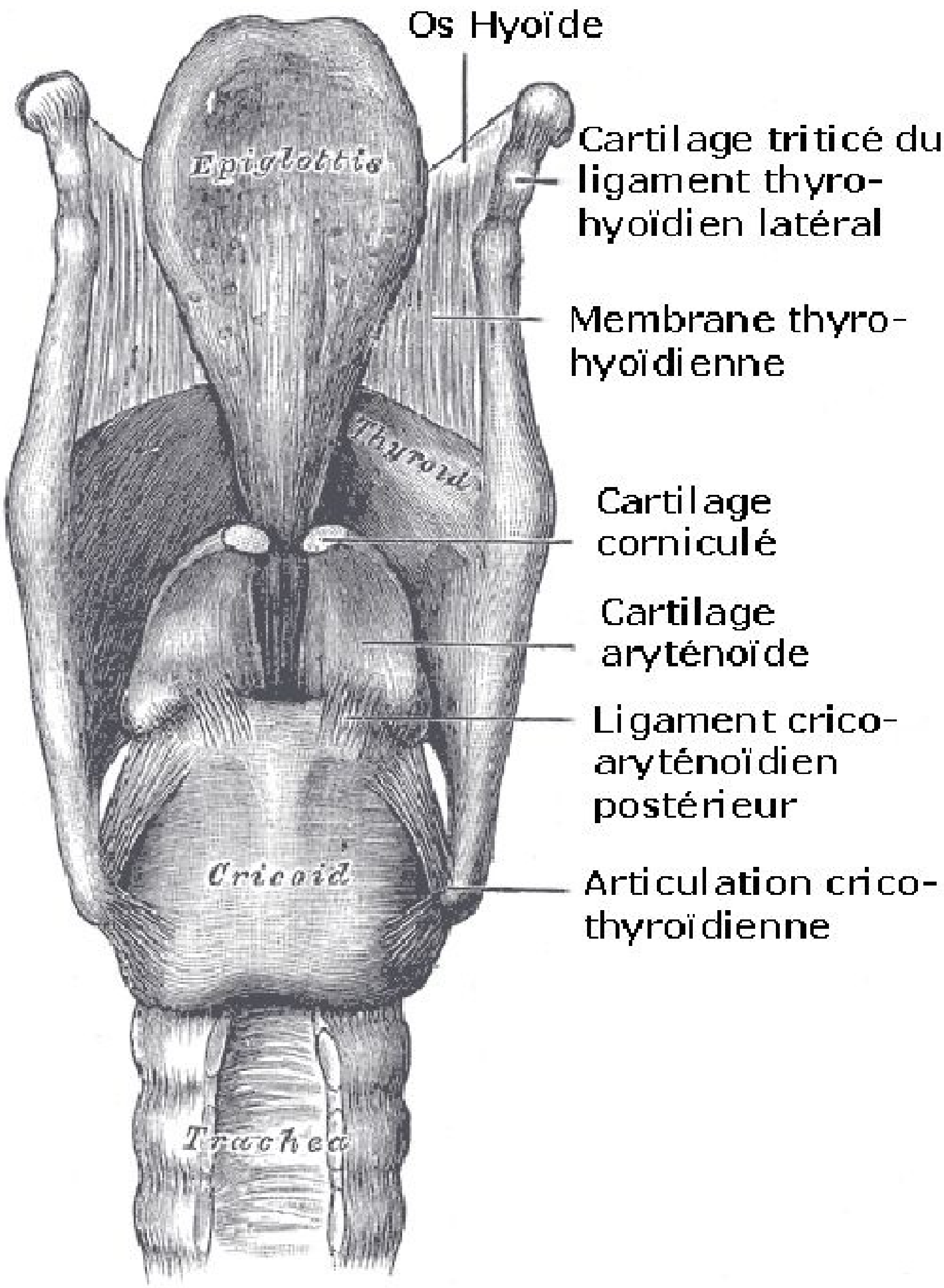
L'appareil de la voix se compose de trois parties essentielles :

1. D'organes destinés à chasser l'air au travers du larynx : Ce sont les poumons qui remplissent l'office de soufflets d'orgue ;
2. Du larynx, organe producteur du son ;
3. De parties annexées au larynx ; en bas, la trachée et les bronches qui servent de porte-vent ; en haut, surmontant le larynx, le tuyau formé par toutes les parties que doit traverser l'air sonore pour modifier ses caractères. Telle est la division que nous suivrons en exposant l'anatomie et la physiologie de l'appareil vocal.



Système respiratoire : 1 Plèvre pariétale - 2 Plèvre viscérale - 3 Bronche primaire - 4 Bronches secondaires - 5 Bronches tertiaires - 6 Bronchiole - 7 Espace pleural - 8 Bronchiole terminale - 9 Veine pulmonaire - 10 Sac alvéolaire - 11

Cavité nasale - **12 Pharynx antérieur au larynx** - 13 Cartilage Thyroide - 14 Trachée - 15 Hile - 16 Surface médiastinale - 17 Capillaire - 18 Globule rouge - 19 Artère pulmonaire - 20 Conduit alvéolaire - 21 Alvéole


Os Hyoïde
Cartilage triticé du ligament thyro-hyoïdien latéral
Membrane thyro-hyoïdienne
Cartilage corniculé
Cartilage aryténoïde
Ligament crico-aryténoïdien postérieur
Articulation crico-thyroïdienne
Epiglottis
Thyroid
Cricoid
Trachea

Vue postérieure du larynx

I

Les poumons enveloppés par la plèvre sont au nombre des deux et logés dans la poitrine. Ils sont volumineux, élastiques et remplissent presque toute la cavité thoracique.

Chez l'homme bien constitué, le thorax, recouvert de ses parties molles, présente la forme d'une pyramide quadrangulaire dont la base[1] est formée par les épaules, dont le sommet se continue avec l'abdomen. Mais si l'on considère le thorax dépourvu de ses parties molles, c'est-à-dire le squelette, il est tout différent. Il représente un cône légèrement aplati d'avant en arrière dont le sommet regarde en haut. Les parties qui le constituent sont en arrière, la colonne vertébrale, latéralement, les côtes et les cartilages costaux, en avant, le sternum. Les côtes, au nombre de douze, de chaque côté, représentent de longs leviers osseux réunis en avant au sternum par les cartilages costaux; en arrière, à la colonne vertébrale sur laquelle ils prennent un point d'appui pour exécuter leurs mouvements. Envisagées d'une façon générale, elles sont toutes obliquement dirigées en bas et en avant, et d'autant plus longues qu'on se rapproche de la 7ème ou 8ème pour diminuer ensuite progressivement de longueur jusqu'à la 12ème. Leur extrémité postérieure, qui s'unit à la colonne vertébrale, est munie d'une articulation mobile; leur extrémité antérieure, au contraire, est solidement fixée au sternum et toutes sont reliées entre elles par des plans aponévrotiques et musculaires. Aussi, dans leurs mouvements: d'ensemble, les côtes soulèveront le sternum avec elles et augmenteront la capacité de la poitrine, surtout dans sa partie inférieure.

En bas; la cavité thoracique n'est pas fermée, et là, les viscères thoraciques sont séparés des viscères abdominaux par un large muscle transversal, formant une voûte à convexité supérieure. Ce muscle est le diaphragme dont nous aurons à examiner le rôle important dans la respiration.

Sur cette cage thoracique qui sert de loge aux poumons viennent se fixer des muscles puissants destinés, les uns, à élever les côtes, les autres à les abaisser. Les premiers sont appelés muscles inspirateurs, les autres, muscles expirateurs.

II

Un point bien autrement important est la description du larynx et des parties qui lui sont annexées.

Situé à la partie médiane et antérieure du cou, au-dessus de la trachée qu'il surmonte à la manière d'un chapiteau, au-dessous de l'os hyoïde et de la base de la langue aux mouvements de laquelle il participe surtout dans l'acte de la déglutition, le larynx est l'organe essentiel de la phonation.

Grâce à cette situation, grâce à la laxité des liens qui l'unissent à toutes les parties ambiantes, il jouit d'une grande mobilité qui facilitent ses mouvements physiologiques et fait à chaque instant varier ses rapports avec les organes voisins. Ces mouvements ont lieu dans tous les sens ; mais si les mouvements dans le sens transversal sont peu marqués et purement accidentels, ceux, qui se passent dans le sens vertical, au contraire, sont les plus importants ; ils varient de quelques millimètres à deux ou trois centimètres.

Le volume du larynx varie selon le sexe, les individus, et selon l'âge ; aussi, chez l'homme est-il plus développé que chez la femme, et, comme l'a fait remarquer Bichat, cette différence est d'un tiers environ. Parmi les différents diamètres qu'il présente, c'est le diamètre antéro-postérieur le plus important et celui qui Varie le plus. Le larynx varié encore dans les deux sexes d'un individu à l'autre, et ces différences de volume que l'on peut apprécier par la saillie plus ou moins grande que le larynx fait à la partie antérieure du cou et que l'on appelle communément la pomme d'Adam, sont en rapport avec la gravité de la voix. La voix est d'autant plus grave que le larynx est plus développé. Chez l'enfant, le larynx est peu volumineux, ce n'est qu'au moment de la puberté qu'il se développe. Ce développement se fait alors rapidement dans l'espace de 18 mois à 2 ans ; le larynx s'allonge surtout d'avant en arrière et prédomine sous les téguments. C'est alors que la voix plus ou moins flûtée devient grave, mais les sons à ce moment sont discordants et caractérisent la voix qui mue.

Le larynx affecte la forme d'une pyramide triangulaire dont la base supérieure s'unit à l'os hyoïde dont le sommet tronqué se continue inférieurement avec la trachée artère. — Ses trois faces sont : l'une postérieure, et les deux autres latérales. Sa face postérieure répond au pharynx et fait légèrement saillie dans sa cavité.

Telle est la conformation extérieure du larynx; mais avant d'examiner sa conformation intérieure, il convient d'en étudier la structure, d'examiner les différentes pièces qui le composent.

Le larynx présente comme parties constituantes un ensemble de pièces rigides cartilagineuses, mobiles les unes sur les autres et articulées entre elles. Ces cartilages sont au nombre de quatre, deux médians et deux latéraux.

Le plus volumineux de tous est le cartilage thyroïde; il représente une sorte de bouclier ou mieux un livre ouvert, dont le dos serait tourné en avant. De ses deux faces, l'une est antérieure, l'autre est postérieure. La face antérieure présente sur la ligne médiane la saillie anguleuse produite par l'inflexion des deux moitiés du cartilage ; cette saillie plus ou moins accusée selon les sujets, moins accusée chez la femme que chez l'homme forme la pomme d'Adam. De chaque côté est une large surface quadrilatère où se font des insertions musculaires. La face postérieure d'une configuration inversée à la précédente présente sur la ligne médiane un angle rentrant dans lequel viennent s'attacher les cordes vocales.

Au-dessous du précédent est un autre cartilage qui forme un anneau complet, une bague dont le chaton regarde en arrière ; c'est le cartilage cricoïde.

Sur la partie supérieure et postérieure du cartilage cricoïde sont situés deux petits cartilages complètement indépendants qui s'articulent avec lui. Ce sont les cartilages arytérioïdes. Leur forme est celle d'une petite pyramide triangulaire légèrement recourbée en forme de crochet. Leur mobilité est extrême; par leur face externe, ils donnent insertion à des muscles moteurs, et sur leur face interne s'attachent les cordes vocales inférieures, qu'ils tendent par suite d'un mouvement de bascule.

L'épiglotte et les noyaux cartilagineux de Wrisberg et de Santorini complètent la structure du larynx.

Tous ces cartilages sont unis les uns aux autres par des ligaments larges et puissants, qui, tout en faisant de ces pièces un tout unique, en assurent néanmoins l'indépendance. De plus, il existe un ligament résistant qui unit le larynx à l'os hyoïde et à la base de la langue.

Sur cette charpente rigide, s'insèrent des muscles qui sont destinés à mouvoir les cartilages les uns sur les autres, et principalement les cartilages aryténoïdes. Ces muscles représentent autant de forces actives et se divisent en deux groupes. Les uns impriment au larynx des mouvements de totalité, en agissant, soit directement, soit indirectement sur cet organe, et lui font subir des mouvements d'ascension et d'abaissement. Ce sont, d'une façon générale, les muscles de la partie antérieure du cou, les muscles du pharynx, de la langue. Les autres impriment au larynx des mouvements partiels, et ce sont eux les plus importants, car tous concourent soit à tendre, soit à relâcher les cordes vocales, Il serait ici fastidieux de les énumérer, de donner les insertions précises, de détailler les faisceaux dont ils se composent; qu'il nous suffise de savoir que parmi ces muscles les uns sont situés tout à fait en dehors des cartilages, et viennent presque tous s'insérer à l'un des angles des cartilages aryténoïdes pour rayonner de là sur les parties latérales du larynx.

Il en est un cependant, situé de chaque côté du larynx, qui mérite une description particulière.

Ce muscle pair, appelé crico-thyroïdien, s'insère, d'une part, sur les parties latérales du cartilage cricoïde, se dirige obliquement en haut et en arrière, et va se fixer sur le bord inférieur du cartilage thyroïde. Son action est des plus importantes; il fait, lorsqu'il se contracte avec celui du côté opposé, basculer en avant le cartilage thyroïde sur le cricoïde.

Deux muscles pairs et symétriques sont situés à l'intérieur du larynx. Les deux plus importants s'attachent en avant dans l'angle rentrant du cartilage thyroïde, et en arrière à l'angle antérieur des cartilages aryténoïdes. Ils font saillie dans l'intérieur du larynx et font partie des cordes vocales inférieures.

Quel est l'aspect que présente la cavité du larynx?

Lorsque l'on fait une coupe verticale d'un larynx, l'on remarque que la cavité de cet organe se continue directement avec celle de la trachée, et qu'à peu près à la partie moyenne du larynx il y a deux rétrécissements situés l'un au-dessus de l'autre, et séparés par un petit intervalle.

Le rétrécissement supérieur est peu marqué et se trouve limité par les cordes vocales supérieures. Le rétrécissement inférieur, au contraire, plus manifeste, est formé par les vraies cordes vocales ou cordes vocales inférieures.

Si différentes au point de vue de l'aspect, les cordes vocales diffèrent encore entre elles au point de vue de la structure. Les cordes vocales supérieures, en effet, sont uniquement constituées par la membrane muqueuse qui tapisse la cavité intérieure du larynx comme celle de la trachée et des bronches, et tout au plus, pour quelques auteurs, par quelques faisceaux fibreux qui doublent la muqueuse. Leur longueur varie chez l'homme de 20 à 24 millimètres, et chez la femme de 16 à 18. Leur forme est celle d'un prisme triangulaire faisant saillie par son sommet. Les cordes vocales inférieures présentent une structure plus compliquée; elles s'attachent en avant, à la partie moyenne de l'angle rentrant du cartilage thyroïde, à 3 millimètres au-dessous des supérieures , et l'on observe là dans leur épaisseur un petit noyau cartilagineux. En arrière, elles s'attachent à l'angle antérieur du cartilage aryténoïde. Leur direction est horizontale antéro-postérieure, et leur longueur est la même que celle des supérieures. Ces cordes se composent de trois plans superposés; le plus profond est le bord d'un muscle que nous connaissons, le thyro-aryténoïdien ; au-dessus est une couche de tissu élastique, qui, pour certains auteurs, serait l'élément fondamental de la corde vocale, qui, pour d'autres, ne servirait qu'à séparer le muscle, élément fondamental de la muqueuse qui le recouvrent forme le plan le plus superficiel. Les cordes vocales inférieures ainsi constituées ont peu d'épaisseur; elles font saillies dans le larynx, tout en étant solidement maintenues aux parois de la cavité, et sont comparables aux anches des instruments de musique.

Entre les cordes Vocales inférieures et les cordes vocales supérieures est un intervalle au niveau duquel la cavité du larynx reprend ses dimensions; c'est ce que l'on nomme les ventricules du larynx. La glotte est l'espace compris entre les cordes vocales inférieures. Cet orifice, variable dans sa forme, représente une fente triangulaire, dont le sommet est dirigé en avant, dont la base regarde en arrière. Le sommet répond à là partie moyenne de l'angle rentrant du cartilage thyroïde ; la base répond à des muscles qui ferment, comme le ferait une sangle, l'espace compris entre les deux cartilages aryténoïdes. Quant aux côtés de cette fente, aux bords qui la limitent, ils ne sont pas les mêmes dans toute leur étendue. En avant, dans les trois cinquièmes antérieurs, ils se trouvent constitués par les cordes vocales proprement dites, tandis qu'en arrière, dans les deux cinquièmes postérieurs, ils sont formés par des cartilages aryténoïdes. De là, la division naturelle de la fente glottique en deux parties; l'une antérieure, limitée en arrière par un plan factice passant au niveau de l'angle antérieur des cartilages aryténoïdes, et formant la véritable glotte, la glotte interligamenteuse, celle qui parle et produit le son; l'autre postérieure, intercartilagineuse.

Enfin, le larynx est tapissé dans toute son étendue par une membrane muqueuse spéciale, fortement adhérente aux parties sous-jacentes.. Cette muqueuse se continue directement en bas avec celle qui tapisse la trachée; en haut avec celle qui va recouvrir le pharynx et la langue ; c'est à ce niveau qu'elle forme deux replis, les replis glosso-épiglottiques unissant la langue à l'épiglotte, et deux autres replis reliant à l'épiglotte les extrémités des cartilages aryténoïdes aux replis aryténo-épiglottiques. Dans le larynx, elle recouvre les cordes vocales supérieures, pénètre dans les ventricules et tapisse les cordes vocales inférieures au niveau desquelles elle se distingue par sa minceur et sa transparence.

Cette muqueuse, d'un blanc rosé sur l'épiglotte, devient, blanchâtre dans le larynx, tout-à-fait blanche au niveau des cordes vocales inférieures.

Dans son épaisseur viennent se terminer des vaisseaux et des nerfs, et, sous elle, sont disposées de nombreuses glandes qui versent leur contenu à sa surface pour en entretenir la souplesse et l'humidité.

III

Le larynx n'est pas isolé de toutes les autres parties de l'appareil vocal. Il est rattaché, en bas, à un long conduit qui lui transmet l'air venu des poumons, et forme ce que dans les instruments à vent on nomme le porte-vent; en haut; à un autre tuyau plus compliqué que le précédent, analogue au porte-voix des mêmes instruments.

La trachée-artère forme le porte-vent.

Elle s'étend du larynx dans l'intérieur de la poitrine et se divise à son extrémité inférieure en deux branches inégales (bronches), qui se rendent aux poumons, pénètrent dans leur épaisseur et s'y divisent et subdivisent en un grand nombre de ramifications chargées de porter l'air dans toute l'étendue de ces viscères. La longueur est de 13 centimètres chez l'homme et de 11 chez la femme.

La trachée est constituée par des cerceaux cartilagineux formant des anneaux incomplets dont la partie postérieure aurait été retranchée. Ces anneaux, dont le nombre varie, soutiennent les parois de la trachée; ils sont superposés et séparés les uns des autres par un intervalle égal à leur épaisseur. Mais loin d'être libres, ils sont reliés entre eux par un étui ligamenteux qui s'étend à toute la largeur de la trachée et des bronches. Cette gaîne fibreuse adhère intimement aux anneaux qu'elle contient dans son épaisseur comme dans une sorte de dédoublement. En arrière, où manque le squelette cartilagineux est une large bandelette de fibres musculaires qui unissent les cerceaux et sont susceptibles de tendre par leur contraction la membrane fibreuse sur laquelle elles s'insèrent. Enfin, là trachée et les bronches sont tapissées à leur intérieur d'une membrane muqueuse doublée d'une couche de faisceaux élastiques.

Ainsi constituée, la trachée est susceptible de s'allonger et de se rétracter ; lorsqu'elle se rétracte, sa tension devient plus considérable, et la rigidité de ses parois qui, à l'état normal n'a lieu qu'au niveau de ses anneaux cartilagineux, se fait alors dans toute sa longueur, car la gaîne fibreuse qui la double est résistante et fortement tendue.

Quant au tuyau qui forme le porte-voix, il est plus compliqué et constitue ce que nous appellerons le tuyau vocal. C'est, en un mot, le pharynx, l'isthme du gosier, la bouche, les fosses nasales munies de leurs cavités secondaires ou sinus. Toutes ces parties sont autant de cavités de résonance par où le son produit s'échappe et prend un caractère particulier. Mais si les unes sont rigides, osseuses et modifient peu leur état, les autres (pharynx, bouche, que limite en haut le voile du palais et, en bas, la langue) sont au contraire susceptibles de se contracter et de modifier leur forme dans de nombreuses circonstances que nous aurons à examiner.

PHYSIOLOGIE

Nous devons examiner successivement d'une part la respiration en tant qu'inspiration et expiration destinée à emmagasiner l'air dans la poitrine, puis à le chasser au dehors d'une façon lente et continue; d'autre part, la production du son au niveau du larynx et les modifications qu'il éprouve en traversant le tuyau vocal.

I

Les mouvements réguliers; rythmiques, qui font entrer l'air dans les poumons, et l'en font sortir, élargissent la cage thoracique dans l'inspiration et la ramènent à son volume premier dans l'expiration ordinaire, vient ensuite un temps d'arrêt : la pause.

Dans l'inspiration, les côtes s'écartent les unes des autres ; en d'autres termes, il y a augmentation des espaces intercostaux. Les côtes subissent en second lieu un mouvement d'élévation qui entraîne simultanément toutes les côtes, à l'exception des côtes flottantes, que l'inspiration porte en dehors et en bas. En s'élevant, les côtes d'obliques, qu'elles étaient, deviennent plus ou moins horizontales et agrandissent le diamètre antéro-postérieur du thorax. En même temps que les côtes s'élèvent elles exécutent un mouvement de rotation sur l'axe qui réunirait leurs deux extrémités, en vertu de ce mouvement, elles s'écartent de la ligne médiane et agrandissent le diamètre transversal de la poitrine.

Ces mouvements des côtes sont déterminés par la contraction des muscles du thorax (muscles inspirateurs), dont les uns servent seuls à la respiration normale, dont les autres n'entrent en action que dans les inspirations forcées. (Muscles inspirateurs accessoires). Parmi ces muscles, il en est un dont l'action est des plus énergiques, c'est le muscle diaphragme à qui revient la plus grande partie de l'acte inspirateur. Lorsqu'il se contracte, il se déprime du côté de l'abdomen en effaçant sa voussure et agrandit la poitrine dans son diamètre vertical.

La respiration normale a donc pour but de dilater la poitrine dans tous ses diamètres, et lorsqu'on respire, le creux épigastrique se gonfle, le ventre se relâche et se porte en avant, la poitrine se soulève et se dilate; mais les épaules restent fixes, effacées, la tête est droite et le cou libre dans ses mouvements..

Toutefois la respiration présente différents modes que l'on peut rapporter à trois types principaux: Le type abdominal, le type costo-inférieur, le type costo-supérieur.

Dans le type abdominal, qui est le propre de l'homme et du jeune enfant, les côtes restent immobiles, le ventre seul s'élève dans l'inspiration et se déprime dans l'expiration. C'est aussi la respiration du sommeil. Dans le type costo-inférieur qui appartient aux petits garçons, la paroi abdominale reste immobile et les côtes inférieures seules se soulèvent.

Dans le type costo-supérieur qui appartient exclusivement à la femme, les mouvements respiratoires ne s'accusent qu'au niveau des côtes supérieures, spécialement de la première, et ce mode respiratoire est surtout exagéré par l'usage du corset.

Mais si cette respiration partielle chez la femme est au besoin suffisante pour entretenir les fonctions respiratoires, il n'en est pas de même lorsqu'il lui faut faire une inspiration plus profonde comme dans l'effort, le cri, le chant. Elle doit alors contracter tous les muscles inspirateurs et surtout son diaphragme, elle doit, elle aussi, respirer du ventre; de cette manière, elle pourra, sans la moindre fatigue, emmagasiner dans sa poitrine une quantité d'air vraiment considérable.

A l'inspiration succède l'expiration ; son mécanisme est des plus simples. Il suffit que l'action des muscles inspirateurs cesse, pour que la cage thoracique qui s'était soulevée retombe d'elle-même, pour que le diaphragme qui s'était contracté reprenne sa voussure, pour que le poumon qui s'était distendu revienne sur lui-même en vertu de son élasticité. En un mot, dès que l'inspiration cesse, le soufflet respiratoire s'affaisse rapidement.

Mais une semblable expiration serait, on le comprend aisément, tout à fait impropre au chant s'il n'existait des modifications spéciales; or, il existe au niveau du cou deux muscles puissants, le trapèze et le sterno-cléido-mastoïdien qui s'insèrent sur la partie supérieure du thorax et se contractent dans l'expiration sonore pour ménager le soufflet à air; c'est là ce que M. Mandl a désigné sous le nom de lutte vocale. C'est l'effort partiel ou thoracique de M. Verneuil.

II

La voix se forme dans le larynx, au niveau de la glotte, c'est du moins ce qu'ont démontré les expériences faites sur les animaux, les observations accidentelles chez l'homme à la suite des blessures du cou, et les essais de phonation artificielle sur des larynx détachés.

Si, comme l'a fait Longet, l'on supprime successivement sur des animaux vivants différentes parties de leur appareil vocal on remarque les résultats suivants :

Enlève-t-on l'épiglotte, la voix se fait sans altération.

Supprime-t-on les cordes vocales supérieures, il en est de même ou à peu près.

Supprime-t-on les ventricules, la voix s'altère, mais se fait néanmoins.

C'est donc au niveau de la glotte que se produit le son, mais dans quelle partie?

Enlève-t-on la glotte postérieure ou intér-aryténoïdienne, la voix se fait encore, mais si l'on retranche la glotte antérieure ou ligamenteuse il y a aphonie. Il en résulte que la glotte ligamenteuse est seule indispensable à la production de la voix.

Si maintenant on fait parler une glotte séparée de l'appareil vocal, on entend un son discordant qui ne ressemble en rien au son de la voix humaine. Pour la produire, il faut surmonter la glotte d'un tuyau résonnant. Ces expériences nous prouvent que si la voix se produit au niveau de la glotte, la glotte est incapable par elle-même de produire la voix, il lui faut un tuyau de résonance semblable au tuyau des instruments à anche. C'est ce tuyau vocal que constituent le pharynx, la bouche et les fosses nasales.

Aussi voit-on au moment de l'émission de la voix, le larynx s'élever dans les sons aigus, s'abaisser dans les sons graves et ces mouvements d'ascension ou d'abaissement du larynx ont pour but d'allonger ou de raccourcir le tuyau de résonance. Telles sont dans les instruments à vent les changements dans la longueur réciproque du porte-vent ou du porte-voix nécessaires pour modifier la hauteur du son. Quelle est au niveau de la glotte la partie vibrante? Est-ce l'air? Est-ce la corde vocale elle-même? Il est aujourd'hui démontré que ce n'est pas l'air qui entre en vibration[2] au niveau de la glotte, et que ce sont les cordes vocales elles-mêmes qui vibrent, soit au niveau des muscles comme le veut Kuss, soit au niveau seulement de la muqueuse comme l'enseigne M. Béclard.

Aussi a-t-on voulu comparer la glotte à l'un de nos instruments de musique, à un appeau pour Savart, à un instrument à cordés pour Ferrein, à un instrument à anche pour la plupart des auteurs.

Mais l'appareil vocal ne ressemble à aucun instrument de musique ou plutôt il leur ressemble à tous sur des points différents, et cet appareil est des plus compliqués. Il ressemble à l'anche, car les cordes vocales vibrent comme l'anche au contact de la colonne d'air expiré, mais alors les cordes vocales se contractent; elles augmentent de volume et se rapprochent par cela même des instruments à cordes ; enfin les variations de longueur du porte-voix et du porte-vent le rapprochent de quelques instruments à vent.

Quel est le rôle des autres parties constituantes du larynx?

La glotte postérieure ou inter-aryténoïdienne sert surtout à la respiration, c'est la glotte respiratoire, mais au point de vue de la phonation, elle règle la pression de l'air, et donne issue à l'air en excès.

« Sans cette espèce de soupape de sûreté, dit Longet, on ne pourrait concilier les phénomènes de la voix avec la respiration normale. »

Les ventricules qui, pour Savard, serviraient de caisse de résonance dans la voix de tête ont pour seul usage de permettre le libre fonctionnement des rubans vocaux.

Quant aux cordes vocales supérieures, de vives discussions ont eu lieu sur leur compte.

Pour M. Segond[3], leurs vibrations produiraient la voix de tête.

Pour M. Mandl, elles s'abaisseraient dans la voix de tête et viendraient s'appliquer sur les cordes vocales supérieures en en recouvrant une grande partie, de manière à diminuer l'étendue de Va partie vibrante comme le font les rasettes dans les tuyaux à anche. Mais l'on sait que l'on peut les enlever sans altérer la voix, et d'autre part les oiseaux qui produisent un ensemble de tons des plus variés et des plus éclatants en sont complètement dépourvus;

Les différentes parties de l'appareil vocal associent leurs mouvements dans la production de la voix, et, depuis l'application du laryngoscope, on a pu suivre dans le larynx lui-même les modifications de la glotte dans l'émission des sons: aigus et des sons graves.

Emet-on un son grave, l'épiglotte se relève et les cordes vocales supérieures se rapprochent aussi légèrement que possible. Le cartilage thyroïde bascule sur le cartilage cricoïde et ce mouvement de bascule a pour effet de tendre les cordes vocales.

La glotte représente alors une fente triangulaire dont la base peut varier de largeur ; elle Vibre dans sa portion ligamenteuse au Contact de la colonne d'air expiré, et ses vibrations, larges et pleines, se font sur toute l'étendue et toute la largeur des rubans vocaux.

Eh même temps, la trachée se raccourcit et se dilate; la langue se contracte légèrement et reste plane ; le voile du palais se relève et s'efface pour ainsi dire ; ses piliers s'écartent, de sorte que tous les diamètresde l'isthme du gosier se trouvent augmentés, et le son vient librement résonner dans la bouché, ainsi que dans les fossés nasales, pour les sons les plus graves.

Dans les sons aigus; les cartilages aryténoïdes se rapprochent en arrière, les cordés Vocales Se contractent et rétrécissent la glotte qui ne représente plus bientôt qu'un intervalle linéaire. Le courant d'air expiré est plus intense et les vibrations dès cordes sont plus rapides et plus nombreuses.

De plus, la trachée s'allonge et se rétrécit, le pharynx, en se contractant, élève le larynx et raccourcit le porte-voix, la langue se contracte énergiquement, la pointe s'élargit et se porte en arrière, tandis que sa base se rétrécit et se porte en haut. Le voile du palais s'abaisse et s'applique contre la paroi postérieure du pharynx. Les piliers se rapprochent et l'isthme du gosier se trouve rétréci dans tous les sens.

L'orifice buccal se modifie également. Il en résulte que la bouche représente un cône dont le sommet tronqué répond à l'isthme du gosier, et la base à l'orifice buccal. Le son sort dans la bouche par cet orifice rétréci et ne retentit plus dans les fosses nasales qui sont oblitérées par le rapprochement des piliers postérieurs du voile du palais.

Aussi, toute modification de la voix détermine des modifications dans le larynx, dans le porte-vent et le tuyau vocal. C'est pour n'avoir pas établi l'équilibre constant qui existe entre ces parties, que l'on a voulu tout attribuer à la glotte ou au tuyau vocal, et l'on a pu s'exposer, comme l'a fait Bennati[4] à ne plus considérer la glotte que comme un organe tout à fait accessoire, à côté du tuyau vocal pour les notes aiguës, du moins, d'où le nom de notes sus-laryngiennes.

La voix présente des modifications propres à chaque individu et son timbre varie suivant l'âge et suivant le sexe. L'enfant et la femme dont le larynx est plus petit, dont les cordes vocales sont moins longues, Ont une voix plus élevée, mais dans l'un comme dans l'autre sexe, la voix est d'autant plus grave que la pomme d'Adam fait une saillie plus prononcée. Plus tard, dans la vieillesse, les cartilages s'ossifient, deviennent moins mobiles, les muscles s'affaiblissent et la voix est cassée; aussi voyons-nous le plus souvent les vieillards;parler en voix de tête.

Le timbré de la voix ne dépend pas exclusivement du larynx, il est le résultat des modifications de l'ensemble de l'appareil vocal.

La voix est pleine quand: elle retentit à la fois dans la bouche et dans les fossés nasales ; mais son timbre peut s'alcérer selon qu'elle ne retentit que dans l'une de ces cavités ; elle devient nasillarde quand elle retentit uniquement dans les; fosses nasales, elle est au contraire gutturale quand toute la résonance a lieu dans la bouche aux dépens des fosses nasales.

La voix présente encore deux autres caractères ; elle est clairet quand les orifices de la bouche et des fosses nasales sont libres ; elle devient sombrée quand elle retentit dans le tuyau vocal disposé de façon que les dimensions des cavités que le son doit traverser, soient aussi grandes que possible, et les orifices de sortie assez resserrés pour opposer un obstacle à l'issue de l'air; C'est du moinsi l'explication que donne Fournie[5].

Cette explication de la voix sombrée a été le sujet de discussions qui ont donné le jour à de nouvelles théories.

Segond admet que le voile du palais se rapproche légèrement de la base de la langue et que le larynx est abaissé, de sorte que le son, tout en s'échappant par la bouché; va résonner sous la voûte basilaire.

Pour Diday et Pétrequin[6], la voix sombrée résulte de l'immobilité du larynx, fixé par la contracture dès muscles du gosier, d'où il résulte un changement dans la forme et le diamètre de cette cavité. Mais cette contraction permanente exige l'intervention constante de la volonté ; aussi, devient-elle une voix fatigante. Pour la produire, le chanteur tient la tête fixée dans la verticale, il élève les épaules et contracte tous ses muscles du cou pour immobiliser à la fois la tête et le larynx.

Enfin pour Béclard[7], la voix claire ou sombrée ne serait qu'une modification dans le timbre résultant des changements survenus dans le degré d'ouverture de la glotte. La voix est-elle sombrée ? La glotte inter-ligamenteuse ne se ferme pas complètement; la voix est-elle claire? les lèvres de là glotte se trouvent sensiblement en contact.

La voix peut encore présenter des modifications dans son timbre et prendre les caractères du chant.

Les cordes vocales produisent alors un son d'autant plus élevé qu'elles sont plus tendues et la voix forme des gammes en allant des sons graves aux sons aigus. Elle fornle même deux sériés de gammés, dont l'une, plus basse; est généralement désignée sous le nom de registre de poitrine ou voix de poitrine,; et l'autre, plus aiguë, sous le nom de registre de tête ou voix de tête.

Ces expressions n'ont au point de vue physiologique aucune valeur, car c'est toujours au niveau de la glotte que se forme la voix. Ce qui a motivé, et ce qui justifie jusqu'à un certain point ces expressions, ce sont les sensations que l'on éprouve pendant l'émission de la voix dite de poitrine ou de tête, et les vibrations concomitantes plus accentuées dans les parois thoraciques dans un cas, et dans l'autre cas dans les cavités sus-laryngiennes. Ce sont ces vibrations :sus-laryngiennes qui produisent dans la voix de tête ce frémissement particulier qu'éprouve le chanteur dans la tête et les parties latérales du cou. Dans la voix de tète, en effet, la trachée reste souple, tandis que toutes les parties du tuyau vocal (pharynx, voile du palais), sont fortement tendues; or, les vibrations produites au niveau du larynx se transmettent dans tous les sens ; mais elles se transmettent plus facilement sur des parois rigides. De là cette sensation de plénitude et de résonance dans les parties latérales du cou dans la voix de tète, et cette absence plus ou moins complète de vibrations thoraciques. Le contraire a lieu dans la voix de poitrine, les vibrations sont manifestes du côté de la cage thoracique et manquent presque totalement du côté du pharynx.

La voix de tête ou de fausset est caractérisée par un son doux et flûte.

Il semble que le chanteur, qui vient de parcourir le registre de poitrine, éprouve un véritable soulagement dès qu'il passe à la voix de fausset.

Avant d'étudier son mécanisme réel, il peut être intéressant de passer en revue les différentes théories auxquelles elle a donné naissance; ne serait-ce que pour montrer le désaccord qui régna pendant longtemps entre les physiologistes sur ce sujet.

Pour Dodart, la voix de tête serait le résultat du passage de l'air parles fosses nasales, qui résonnerait plus dans ce conduit que dans la bouche, pendant que la glotte ne laisserait passer qu'un petit courant d'air.

Pour Malgaigne, au contraire, le son ne résonne plus que dans la bouche convertie en un tuyau simple et conique, dont le sommet est représenté par l'isthme du gosier rétréci.

Pour Mùller et Battaille[8], les cordes vocales ne vibrent plus que sur leurs bords; tandis qu'elles vibrent dans toute leur largeur pour ta voix de poitrine.

Pour Savard, l'air seul des ventricules résonne. Pour Bennati et Colombat[9], le larynx n'a plus qu'une intervention secondaire et tout résulte de l'action des muscles de la région hyoïdienne de la langue et du voile du palais.

Pour Segond, ce serait les cordés vocales supérieures qui produiraient la voix de tête.

Masson rapporte la voix de fausset à l'effet d'un tuyau de flûte qui octavie, et dit que le tuyau vocal résonne alors sous l'influence du courant d'air qui donnerait pour la voix de poitrine un son deux fois plus grave.

Fournie admet que l'ouverture de la glotte étant diminuée, et ses bords moins tendus, le tuyau résonnant est rétréci par ses extrémités et dilaté dans le reste de son étendue comme pour la voix sombrée.

« Toutes ces théories, comme le dit Longet, peuvent se diviser en deux groupes :

1. C'est le tuyau résonnant qui est modifié (Dodart, Malgaigne)
2. C'est l'organe générateur du son qui est changé (Savart, Segond, admettant un organe spécial pour le fausset. Mùller, Diday, Battaille, Fournie, admettant des modifications de la glotte). Modifications d'ailleurs différente selon les auteurs, puisque avec Mùller, les cordes vœales sont plus tendues dans le fausset, avec Battaille et Fournie plus relâchées. »

D'autres auteurs ont encore donné de nouvelles explications.

Pour Mandl, l'orifice glottique est ouvert dans la voix de poitrine, et vibre dans toute son étendue, tandis que dans la voix de tète ou de fausset, l'orifice glottique est ouvert et vibre seulement dans sa partie interligamenteuse, en même temps que les cordes vocales s'abaissent, s'appliquent sur les inférieures et en recouvrent une partie considérable de manière à diminuer la partie vibrante.

Pour Diday et Pétrequin, la glotte est, pendant la production de la voix de tète, dans un état de tension telle que les cordes vocales ne vibrent plus comme une anche, mais le son est produit par les vibrations de l'air lui-même comme dans la flûte.

C'est là une explication ingénieuse; qu'il ne reste rien moins qu'à' démontrer, car dans la voix de tête, aussi bien que dans la voix de poitrine, les cordes vocales vibrent elles-mêmes, comme on peut le constater au laryngoscope.

Quel est donc le véritable mécanisme de la voix de tête ?

Il suffit, pour le comprendre, d'examiner un larynx, pendant la production de la voix de tête, au moyen du laryngoscope, et toutes les théories tombent d'elles-mêmes devant l'observation. Dans la voix de poitrine, indépendamment des modifications du tuyau vocal sur lesquelles nous ne voulons pas revenir, on constate que le cartilage thyroïde a basculé sur le cricoïde de façon à tendre les cordes vocales qui se trouvent allongées. Ce mouvement de bascule est le résultat de l'action des crico-thyroïdiens. Les cordes vocales sont alors allongées, tendues passivement ; mais elles se contractent aussi, de façon, non pas à se raccourcir, car elles ne le peuvent pas, tendues qu'elles sont par le mouvement de bascule du thyroïde ; mais à se rapprocher l'une de l'autre, et la glotte présente alors la forme d'une fente linéaire dont les bords vibrent.

Si maintenant on produit la voix de tête, on voit que subitement les crico-thyroïdiens se relâchent, le mouvement de bascule cesse; les cordes vocales sont toujours contractées et cela plus énergiquement ; mais elles n'ont plus à lutter contre la force des crico-thyroïdiens. Il s'ensuit qu'elles se raccourcissent et se gonflent légèrement; la longueur de la partie vibrante a diminué, et la glotte ne représente plus une fente linéaire, mais une ouverture ovalaire par où l'air expiré s'échappe plus librement en produisant une sensation de soulagement. En arrière, les cartilages aryténoïdes sont restés affrontés par leur angle antérieur.

Passe-ton de la voix de tète à la voix de poitrine, l'action énergique des crico-thyroïdiens entraîne le thyroïde, les cordes vocales s'allongent, et l'ouverture ovalaire redevient une fente linéaire. Il suit de là que, par une sorte de balancement d'action entre les deux puissances crico-thyroïdiens, d'une part, crico-aryténoïdiens de l'autre, le registre de poitrine passe à la voix de tête et cela réciproquement. C'est ce qu'a démontré Béclard dans son traité de physiologie. Si maintenant on fait en voix de tête des notes aiguës, la glotte, tout en conservant sa forme ovalaire, rapproche légèrement ses bords. La voix de tête est plus fatigante que la voix de poitrine, et se soutient moins longtemps. Cela se conçoit facilement, car dans la voix de tête, la glotte est plus ouverte, il faut un courant d'air plus rapide pour faire vibrer ses bords et la dépense d'air est plus considérable.

Influence du système nerveux sur la phonation.

L'appareil phonateur du larynx est placé sous là dépendance du nerf laryngé inférieur, qui semble venir du pneumogastrique, mais représente en réalité la suite des fibres que ce grand tronc nerveux emprunte à l'accessoire de Willès, ou spinal. (Branche interné du spinal.)

Aussi la section du spinal abolit-elle complètementia voix : on pourrait donc le nommer le nerf vocal. Chose remarquable, les autres rameaux du même nerf (branche externe du spinal) se rendent à deux muscles du cou (sterno-mastoïdien et trapèze), qui, pendant l'expiration sonore, se contractent pour empêeher la cage thoracique de s'affaisser subitement et pour ménager ainsi le soufflet à air. Ce. fonctionnement est facile à constater chez les chanteurs.

Enfin, il est aujourd'hui démontré que le centre nerveux de la phonation a son siège dans la mœlle allongée.

Dr E. NITOT.

Mue de la voix.

Lorsque les enfants entrent dans l'âge de puberté, un changement s'opère dans leur voix; c'est ce changement qu'on appelle la mue. L'époque et la durée de cette crise varient suivant les individus.

Dès que cette transformation commence, la voix devient enrouée, rauque et sourde chez les uns ; elle s'éteint quelquefois presque entièrement chez les autres. Il arrive aussi que, par suite du désordre qui atteint tous les organes, la justesse même de l'intonation devient défectueuse.

Les anciens maîtres défendaient absolument l'exercice du chant pendant la mue, pour ne pas exposer les élèves au danger de détériorer leur voix ou même de la perdre entièrement.

D'autres pensent qu'on doit se contenter de restreindre graduellement les exercices à mesure que la voix perd de son étendue, jusqu'au moment où la crise étant arrivée à son paroxysme, ils suspendent entièrement toute étude vocale.

Cette crise est moins forte et souvent moins longue chez les filles que chez les garçons.

On peut faire continuer l'exercice du chant aux filles, mais avec prudence et en employant des exercices convenablement gradués; cependant il faut.faire cesser tout à fait le travail aussitôt que l'élève éprouve de la fatigue à émettre les sons.

Le changement, de voix étant beaucoup plus considérable chez les garçons que chez les filles, il est nécessaire de suspendre tout travail vocal dès le commencement de la mue des garçons ; à ce moment la nature a besoin d'un repos absolu.

L'élève doit, dans ces circonstances, prendre les plus grandes précautions hygiéniques et s'abstenir de tout travail fatigant qui pourrait entraver ce grand mouvement de là nature ; aussi pensons-nous que, pendant toute la durée de là mue, il est nécessaire de s'abstenir de.tout travail vocalLa voix des jeunes filles ne change pas de nature après la mue; elle conserve le caractère qu'elle avait auparavant, soit de soprano, soit de contralto; seulement elle acquiert de la force, du timbre et une plus grande énergie..

La voix des jeunes garçons, au contraire, change complètement et baisse d'une octave. Si la voix est celle d'un soprano, la mue la transformera en voix de ténor; si la voix, au contraire, possédait les sons graves plutôt que les sons aigus; cette voix devient une basse ou un baryton. Les études sérieuses du chant ne doivent commencer qu'après la mue, pour les hommes de; dix-huit à vingt ans, pour les femmes de seize à dix-sept ans.

La Méthode du Conservatoire, Le Camus, Manstein, Crivelli, l'abbé Céleste Alix, G. Duca, Fétis, M. Panofka, adoptent tous ce principe, qui du reste, est conforme aux lois de la nature.

Timbres.

Nous avons exposé dans le chapitre de l'appareil vocal la théorie scientifique des timbres. De nombreux savants, notamment Helmholtz, ont traité longuement cette question; et la théorie de ce dernier sur la nature et la production du timbre est aujourd'hui la seule acceptée. Mais nous ne pourrions, sans nous éloigner du but que nous nous sommes proposé, les suivre dans le domaine de la science, aussi nous contenterons-nous de définir le timbre sans entrer dans des démonstrations physiologiques qui ne seraient d'aucune utilité à notre lecteur.

Le mot timbre en musique désigne les différentes Sonorités des instruments et des voix.

Nous ne nous occuperons naturellement que des timbres de la voix humaine.

Lorsqu'une voix est sonore, vibrante, que la résonance en est claire, pure et agréable à l'oreille, on dit : C'est une voix bien timbrée Vôiclutt beau timbré (le voix. Mais cette;expression vague semble; designer plutôt la nature de la voix que IeànuaneéS infinies; dont cettSiVôix est susceptible, et ce sont justement ces nuances Si variables; provenant quelquefois de différences; presque imperceptibles dans; là position de la bouche et des organes; cohcoUÊahtà la formation; de là voix, qui constituent ce que les; musiciens appellent le timbre; de; la voix.

Le timbre peut être pu%beau; sonore; et alors; il entre pour; une grande part: dans le succès du chanteur; mais il peut aussi être défee tueux, guttural ou nasal, et alors aucune qualité ne saurait complètement balancer là mauvaise impression produite par, ces défauts,. qUel que soit le talent de l'artiste..

Nous: allons indiquer quelques-uns dès; procédés par lesquels: on peut faire disparaître les vices du timbre; mais nous ferons;remarquer que les causes de ces défauts variant presque avec chaque individu, il est; difficile de donner des règles générales en pareille matière. C'est aux maîtres; à modifier ces règles;, à en faire; l'application suivant les circonstances. '

Les défauts provenant du neZ et; de là gorge; sont ceux que les anciens; maîtres condamnent sans merci, et ils ne cessent de reeommàn!- der de les corriger avant toute autre étude.

« Si l'élève a des défauts, dit Tosi, particulièrement du nez et de la gorge, il est nécessaire qu'il ne chante jamais que devant son maître ou en présence dequelquepersonnequi' entende la; profession et qui; puisse le corriger; sans cette précaution, les défauts vont.en grandisr sant de jour en jour et le mal est sans remède. »

« Le maître, dit-il encore, doit veiller avec le plus grand soin à ce que dans les registres de poitrine et, de tête,, l'émission de la voix; soit claire et pure sans être nasale ni gutturale; ces deux défauts les: plus horribles chez un chanteur, sont impossibles à corriger lorsqu'ils sont passés à l'état d'habitude.• »-..

Le timbre guttural est presque toujours; occasionné par le gonflement delà base de la langue, qui rejetée en arrière refoule l'épiglotte sur le; larynx et empêche la colonne d'air sonore de sortir librement. Cette disposition delà langue écrase, pour ainsi dire; le son d'une façon horriblement désagréable à l'oreille.

Pour corriger ce défaut, assez commun du reste, il faut choisir une voyelle dont la prononciation force la langue à se creuser par là base et, une fois la voyelle choisie, émettre les sons à mezza voce, en ramenant la langue en avant contre les dents inférieures. De cette manière, Tés organes vocaux ne subiront aucune contraction et pourront agir en toute liberté. Ce procédé permet au son de prendre une couleur naturelle. Le chanteur s'écoute mieux, observe avec plus de sûreté la positf tion et les mouvements de l'appareil vocal, et le timbre cesse d'être guttural.

Là voyelle à très grave est quelquefois employée avec succès. Les voyelles e fermé o ou M, ainsi que les diphtongues av ew, sont très bonnes pour corriger le timbre guttural, mais à là condition expresse de les chanter à demi-voix, du moins tant qu'il n'y aura pas d'amélioration sensible. A mesure que le défaut diminuera on devra augmenter graduellement l'intensité du son, en veillant toutefois à ce que les voyelles, soient toutes sonores et d'une teinte agréable.

Le timbre guttural est dû quelquefois aussi à un rétrécissement trop considérable du tuyau vocal; dans ce cas, il faut, pour chercher à le corriger, ne se servir que des sons de poitrine.

Comme nous l'avons dit plus haut, les moyens que nous indiquons né; sont pas les seuls qui puissent être employés, c'est au maître à chercher lui-même, suivant que le défaut est plus ou moins enraciné, suivant qu'il est plus ou moins grave, selon la nature de la voix et les facultés de l'élève; les procédés qui pourront le plus rapidement faire disparaître le timbre guttural; mais qu'il ne perde pas de vue que ce vice est un des plus odieux qui puissent affecter la voix, et que si on tarde à le corriger il devient absolument impossible de le faire disparaître.

Le timbre nasal provient presque toujours de la position relâchée du voile du palais qui, en se rapprochant delà base de la langue, ne laisse plus une ouverture suffisante pour livrer passage au son et l'oblige alors à chercher une issue par les fosses nasales. Ce défaut, non moins insupportable que celui du timbre guttural, est aussi très nuisible à l'émission du son et au développement de la voix. L'élève qui ne pourra pas s'en corriger devra renoncer à chanter :■ « Avec de l'attention, ditLablache, les commençants qui seraient enclins à ce défaut pourraient facilement l'éviter; mais pour le déraciner chez les personnes qui en ont une longue habitude, il n'y a pas d'autre moyen que celui de faire vocaliser d'abord sur o, ensuite sur a et sur e, en tenant le nez pincé de manière que le souffle n'y puisse nullement passer. Cet expédient est le seul dont l'expérience nous démontre l'efficacité ; nous

l'indiquonssâns craindreleridiculê, persuadés comme nous le sommes que lof sque l'élève sera parvenu à faire sortir la voix de cette manière, le défaut aura entièrement disparu; »

Manstein conseillé aussi le même procédé. Mais* moins confiants que Lablaché; nous ne sommes pas sans craindre le ridicule, aussi croyons-nous pouvoir arriver à faire disparaître le timbre nasal en indiquant aux élèves des procédés plus simples.

Si le timbre nasal est le résultat d'un relâchement du voile du palais, occasionné par des habitudes contractées ou par une certaine paresse de ce muscle, il faut abaisser vigoureusement la base de la langue et là creuser fortement ; la base de là langue et le voile du palais semouvant en sens contraire, il arrive alors que ce dernier s'élève pen-- dant que là langue s'abaisse.

Cet exercice doit être fait devant un miroir, de .telle façon que l'on puisse bien voir le fond de là bouche et se rendre compte des mouvements de la langue et du voile du palais.

Dès que l'élève pourra exécuter facilement les mouvements que nous venons d'indiquer, il devra choisir une voyelle à résonance claire et dont la prononciation exige le relèvement subit du voile du palais. Les voyelles e fermé, o ouvert, sont très favorables à cet exercice. Il faut les articuler avec une certaine vigueur, et donner à la voix une intensité assez marquée pour que les mouvements s'opèrent nettement et avec énergie.

Nous sommes convaincus que par un exercice persévérant l'élève fera disparaître ce défaut; mais qu'on ne s'y trompe pas,, avant d'obtenir un heureux résultat, il faudra s'armer de patience, et le maître et Télève ne devront pas cesser de prêter à ces exercices la plus grande attention.

Nous avons commencé par parler des timbres défectueux et des procédés qui nous paraissent les meilleurs pour corriger ces défauts, il nous reste à traiter des timbres les plus employés dans la musique vocale.

On distingue deux timbres principaux :

1° Le timbre clair.

2° Le timbre sombre.

Ces deux couleurs de voix sont susceptibles d'un nombre infini de nuances, auxquelles on donne le nom de timbres, mais qui ne sont en réalité que des dérivés du timbre clair et du timbre sombre.

Le timbre clair,habilement produit, donne àlavoix dei'éclatetdubrillant; il permet au chanteur de se faire entendre à une grande distance sans pour cela l'obliger à faire une forte dépense d'air. Mais poussé à l'excès il rend la voix criarde; Ce qu'on appelle improprement une voix blanche n'est qu'une espèce de timbre clair, et souvent même c'est par ce mot que l'on désigne ce timbre: mais nous n'admettons en aucune façon cette expression inexacte.;

Pour produire le timbrê clair; il faut ouvrir la bouche horizontalément; un peu plus queîpôur Fémission ordinaire; et émettre les sons sur eét a clair; Les diversesfposifions de la bouché et des lèvres, de là langue* desjpues; du voile du palais; les différents degrés d'ouverture de làfbouéhé; peuvent apporter dansjle timbré; dès modifications nombreuses dont un habile chanteur doit toujours savoir tirer parti; pour augmenter le; charme et l'expression de la musique ; mais c'est surtout dans le ehantàvec; paroles que ces artifices peuvent lui être d'un grand

secours..

Le timbre sombre procure à la Voix un accent dramatique et passionné que le timbre clair ne peut donner. Ce timbre fut introduit dans l'école française par M. Dupiez.

Ce grand artiste, par l'emploi judicieux du timbre sombre, a su trouver d'admirables effets ; mais, il faut l'avouer, son exemple n'a pas été sans danger pour un grand nombre de chanteurs, dont la voix n'a pu résister aux efforts qu'exige le timbre sombre. En abuser, c'est causer promptemeht une altération sensible de la voix. Il faut qu'un chanteur travaille ce timbre, qu'il connaisse toutes les nuances dont il est susceptible et qui peuvent augmenter la force et l'expression musicale ; mais il faut aussi qu'il en use aVec là plus grande prudence, sous peine de payer bien chéries quelques succès faciles que lui procureraient ces effets.

Citons, à l'appui de ces quelques lignes, ce passage de la 7}%- siologiedelà voixet dela parole de M. Ed. Fournie :

« Nous ne pensons, pas que l'on doive employer exclusivement le timbré sombre ; nous croyons même devoir signaler les inconvénients que cette habitude pourrait entraîner. En chantant toujours en timbre sombre, on s'expose à fatiguer prématurément l'organe vocal. II est positif que pour porter dans une salle un chant exprimé en timbre sombre, il faut dépenser beaucoup plus de force que si le même chant était rendu en timbre clair.

» Pour chanter longtemps avec ce timbre, il faut un larynx très solide et surtout une poitrine bien constituée. D'ailleurs, employer toujours la même sonorité, n'est-ce pas enlever à la voix humaine la plus belle de ses prérogatives, qui est la variété du timbre? »

Nous avons signalé au lecteur les dangers auxquels l'abus du timbre

sombre exposait l'organe vocal, nous pouvons maintenant lui indiquer les moyens propres à produire la voix sombrée; « PoUf donner à là Voix le timbre sombre, dit encore M; Ed. Fournie, l'orifice buccal doit être plus rétréci que dans la voix ordinaire. Les lèvres et les mâchoires se rapprochent les unes des autres, comme dans la prononciation de la lettre o, et il résulte de cette disposition que la lettre a, dans le chant, ne peut plus être prononcée aussi franchement, La sonorité; qui l'accompagne ressemble beaucoup à celle de l'o. Pour là même raison, là lettre e rappelle la sonorité particulière de la diphtongue eu. Ces effets sont favorisés par l'aplatissement de là partie antérieure de la langue sur le plancher de la bouche.

« On peut dire, en général, que dans le timbre sombre toutes les lettres sont formées par la même disposition des parties qui président à la formation de ces mêmes lettres dans le timbre ordinaire de la voix ; mais dans le timbre sombré les cavités buccales et pharyngiennes sont beaucoup plus grandes. Ainsi, par exemple, dans la voix ordinaire, la lettre e s'obtient par le rapprochement de la langue contre la voûte palatine; là même lettre étant prononcée avec le timbre sombre, la langue reste très éloignée de la voûte palatine, et cet éloignement, joint au développement de l'orifice buccal, lui donne les caractères de la diphtongue eu, selon que les modifications sont plus ou moins prononcées. »

Le timbre clair et le timbre sombre peuvent subir mille modifications; mais ils ne constituent pas des genres de voix spéciaux. Seulement, grâce à leurs nuances habilement ménagées, ils donnent au coloris musical une variété et une force d'exprimer dont l'effet sur l'auditeur est toujours assuré.

C'est par le mélange des timbres que le chanteur peut exprimer les diverses passions; c'est encore par ce mélange qu'il peut obtenir un chant riche et varié. Sans cette science délicate et précieuse, un artiste est toujours insipide et monotone.

Il est encore un timbre auquel on peut donner le nom de timbre rond. Il tient le milieu entre le timbre clair et le timbre sombre ; c'est celui du langage articulé. Lorsque dans le cours de cet ouvrage nous conseillons d'arrondir la voix, c'est l'emploi du timbre rond que nous recommandons. Ce timbre n'est autre que le timbre clair un peu modifié par une légère nuance de timbre sombre. Moins brillant que le premier, il n'a pas la forée d'expression du second; mais sa sonorité est des plus agréables.

Voici, d'après M. Manuel Garcia, la manière de le produire : « Lorsque làa langue prend Une disposition un peu plus basse que pour le timbre clair, et. que le voile du palais se soulève médiocrement, la colonne d'air se redresse un peu et va frapper contre le milieu du palais ; alors la voix dévient éclatante, mais plus arrondie que dans létimbre Clair.»

Registres.

Les différentes voix ne sont pas d'un timbre Uniforme dans toute leur étendue, et la nature du son et son intensité sont sujettes à des différences notables. Les voix se subdivisent eheore; en divers registres, qui méritent chacun une attention particulière.

On peut supposer que c'est vers la fin dû dix-septième siècle que les théoriciens et les chanteurs s'occupèrent des différents registres de la voix et de leurs divisions ; en effet, si nous n'en trouvons pas trace dans les écrivains des seizième et dix-septième siècles, Tosi, en 1723, parle d'une classification des registres comme d'une chose admise et pratiquée dans les écoles. Bacilly, en France, en 1671, parle vaguement d'une certaine voix de fausset; mais ce terme, chez cet auteur, ne s'applique qu'aux castrats, et aucune partie de son livre ne mentionne les registres de la voix. Dodart, médecin français, nous paraît être le premier qui ait traité cette importante question, dans un mémoire présenté à l'Académie des sciences en 1700. Après lui, mais avec moins de succès, d'autres savants, notamment Ferrein, se sont occupés de cette matière et ont combattu les théories de Dodart. Enfin, Mancini, en 1774, s'étend longuement sur les registres de tête et de poitrine.

A partir de cette époque, un grand nombre de physiologistes distingués ont fait des registres des voix l'objet d'études approfondies. Le docteur Bennati (1832) a proposé de substituer à l'expression de registre de poitrine celle de voix laryngienne, et celle de voix surlaryngienne au registre de tête; cette dénomination, acceptée par quelques maîtres, notamment par Garaudé et Fétis, est aujourd'hui complètement tombée en désuétude.

Des savants et des professeurs, parmi lesquels nous citerons les doc-, teurs Segond, Mandl, Fournie ; les chanteurs Manuel Garcia et Battaille ont, par leurs travaux, fait faire un grand pas à la science ; et grâce au laryngoscope, maintenant complètement perfectionné, il a été possible de faire des observations qui éclairent d'une vive lumière cette question restée bien longtemps obscure.

En examinant la voix, on distingue aisément, sur certains points de

l'échelle vocale, des différences très sensibles dans la sonorité, le timbre et l'intensité du son. Ces différences proviennent de ce qu'on appelle les divers registres.

Le lecteur a pu voir, dans notre chapitre de l'appareil vocal; comment se formait la voix et à quelles causes physiques il fallait attribuer la variété des registres. Nous n'aurons donc pas à revenir sur cette question, et nous pourrons nous contenter de constater le phénomène et d'en indiquer les effets.

Les auteurs qui se sont occupés de la physiologie de la voix humaine admettent deux registres pour les voix d'hommes :

Premier registre, ou voix de poitrine ;

Deuxième registre, où voix de tête.

Le premier se reconnaît à la plénitude, la rondeur, la puissante vibration du son. Quelques auteurs l'ont désigné sous le nom de voix naturelle, parce que le mécanisme qui le forme est le même que celui de la parole. Il appartient à la partie grave de la voix.

Les sons du second sont souvent, au contraire, faibles et un peu ternes, et diffèrent absolument de ceux du registre de poitrine. On les trouve dans les parties moyenne et aiguë de la voix.

Intensité et volume de la voix.

Par intensité, nous entendons la puissance de sonorité que la voix acquiert, grâce.à une poussée d'air énergique et pleine. L'intensité est absolument indépendante du volume de la voix et de son timbre, qu'il soit clair, rond ou sombre.

Le volume de la voix est en raison directe de la capacité du corps sonore; mais il est à remarquer qu'une voix peut être volumineuse et manquer cependant d'intensité et de timbre. Pour grossir le volume de la voix, quel que soit le degré d'intensité, il faut toujours que les organes vocaux prennent la position que réclame le timbre sombre. Mais il est un danger contre lequel les chanteurs doivent bien se mettre en garde. Beaucoup d'entre eux pensent devoir grossir démesurément le volume du son, voulant par là faire croire à l'auditoire que la nature les a doués d'une puissante voix. C'est une erreur : le son devient lourd et empâté, le chant est fatigant, et l'exagération de ce procédé ne tarde pas à devenir ridicule.

Voix mixte.

Les auteurs diffèrent tous d'opinion sur le véritable caractère de la voix mixte et sur les procédés à l'aide desquels on la produit. Et cependant, que de charmants effets les chanteurs peuvent tirer de cette voix employée à propos avec intelligence et tact !

Les médecins seuls, et particulièrement MM. Mandl et Fournie; s'en sont occupés sérieusement et ont tenté d'en expliquer l'origine et la formation au point de vue scientifique. Leurs systèmes varient, à là vérité, mais au moins ont-ils jeté quelque lumière sur cette question si obscure et si importante de l'art du chant. Quant aux professeurs, ils connaissent la voix mixte, ils en recommandent l'usage; mais là s'arrêtent leurs préceptes, et aucun n'a voulu énoncer clairement son opinion sur cette voix, aucun n'a donné de règles pour la produire.

Les théories des docteurs Mandl et Fournie, quoique différentes l'une de l'autre, sont intéressantes à connaître, et nous croyons utile de les reproduire ici.

Voici comment s'exprime le premier dans son Traité des maladies du larynx:

« Voix mixte. — Un certain nombre de sons de la même tonalité constituent les sons les plus aigus du registre inférieur et les sons les plus graves du registre supérieur[10].

» Les deux registres ne peuvent donc être considérés comme deux séries de sons qui se touchent bout à bout, mais bien comme deux séries dont le commencement de l'une est superposé à la fin de l'autre.

» Ces quelques sons qui, par leur tonalité, sont communs aux deux registres, constituent pour nous ce qu'on appelle la voix mixte ; ils ne sont pas produits par une disposition particulière anatomique, mais acquièrent de nouveaux caractères par une altération d'intensité ou de timbre; ainsi, lorsque les artistes veulent émettre les sons de cette série dans le registre inférieur, ou, anatomiquement parlant, lorsqu'ils veulent laisser ouverte la glotte dans toute sa longueur, le rétrécissement de l'orifice est porté à son plus haut degré, et les sons deviennent stridents, criards, désagréables;- alors on diminue l'intensité, et c'est avec une voix de poitrine diminuée qu'on chante ; c'est ce qui arrive habituellement aux basses et aux barytons ; d'autres artistes donnent ces mêmes sons avec les dispositions anatomiques du registre supérieur, et "produisent ainsi un Son de ta même tonalité, mais qui diffère des notes plus aiguës par le timbre.

.» Ainsi, un certain nombre de sons peuvent être émis avec les dispositions anatomiques du registre inférieur Ou du supérieur ; dans le premier cas, on l'appelle voix de poitrine diminuée; danss le second, voix mixte. Aussi, les effets étant semblables, a-t-on dit que la Voix mixte n'était qu'une Voix de poitrine diminuée. Au point de vue anatomiqUe, c'est une erreur, comme nous venons de le voir, car les,dispositions anatomiques sont différentes. Une confusion assez notable existe, au surplus, parmi les musiciens en ce qui concerne la valeur de ces dénominations diverses. Pour les uns, voix, de tête ou de fausset sont identiques, et la voix mixte comprend les: sons communs aux registres inférieurs et, supérieurs; pour les autres, voix de fausset veut dire voix mixte; d'autres appellent voix de tête la voix mixte et voix de fausset le registre supérieur.

» On appelle médium la milieu de la voix, à savoir la voix mixte , à laquelle on ajoute les sons les plus voisins, soit du registre inférieur, soit du supérieur. Quelques musiciens limitent l'étendue du médium à celle de la voix mixte. »

Selon M. le docteur Mandl, un certain nombre de sons, les plus élevés du registre inférieur, et les plus graves du registre supérieur, ont le même timbre et constituent la voix mixte. Nous avons bien des fois partagé l'opinion de M. Mandl dans le cours de ce travail, et nous ne discuterons pas la question de théorie avec le savant docteur ; mais, au point de vue de la pratique, nous avouons ne pas partager son opinion, et nous donnerons plus loin nos raisons.

Voici le système adopté par le docteur Edouard Fournie dans sa Physiologie de la voix et de la parole :

« En général, on n'admet que deux registres de la voix; cependant celui que nous allons décrire existe au même titre que les autres, car il est produit par un mécanisme qui lui est propre, et il possède des qualités sonores qui n'appartiennent ni à la voix de poitrine ni à la voix de fausset.

» La voix mixte est en quelque sorte le diminutif de la voix de poitrine : moins volumineuse, moins ample, moins pleine, elle sert principalement à orner le chant de nuances indispensables à son agrément. Moins pénible à produire que la voix de poitrine, elle est aussi pour le chanteur un instrument de repos.

» Ce registre est surtout employé lorsque, arrivé dans les notes élevées le chanteur éprouve une trop grande difficulté à émettre de nouvelles notes. Or; dans le but de ménager ses efforts; tout en fournissant de nouvelles notes qui conservent quelque peu les qualités des sons de poitrine, le chanteur, instinctivement, exécute un procédé particulier; et c'est ce procédé qui caractérise pour nous la voix mixte.

a La voix mixte, qu'il ne faut pas .confondre avec la voix diminuée, S'emploie surtout pour remplacer tes notes élevées de la Voix de poitrine et étendre dans le haut les limites de ce registre. Il n'est pas possible d'obtenir des notés graves en voix mixte, parce que ce procédé entraîne inévitablement une tension de la membrane vocale assez forte et incompatible avec les vibrations lentes qui produisent les notes graves;

» Si tous les professeurs de chant ne sont pas d'accord sur l'existence de cette voix, cela tient, à notre avis, à ce que l'on ne s'entend pas sur ses caractères essentiels.

» Pour beaucoup de personnes, en effet, la voix mixte n'est que la voix de poitrine diminuée; et, pour celles-là, ce registre n'existe pas ; elles sont logiques avec elles-mêmes.

» La véritable voix mixte est produite par un procédé particulier; ce procédé n'est pas employé par tous les chanteurs ; chacun possède sa manière, selon les leçons qu'il a reçues, et aussi, selon les dispositions de son organe vocal; il est assez fréquemment usité dans le haut par les personnes qui n'ont pas suffisamment exercé leur organe. Chez ces dernières, les muselés sont impuissants ou inhabiles à effectuer cette action d'ensemble qui doit donner naissance aux sons élevés de la voix de poitrine, et, pour remédier à cette insuffisance, elles emploient une tension exagérée ; de cette manière, la note désirée est obtenue ; mais c'est aux dépens de son timbre et de ses qualités sonores; elle est moins ample, moins pleine, elle est tendue, en un mot.

» Au point de vue physiologique, le registre mixte existe; mais nous pensons que tous les efforts des chanteurs doivent tendre à développer, autant que possible, les registres de poitrine et de fausset, et à obtenir, en variant suffisamment le timbre et l'intensité des sons de ces deux registres, toutes les nuances que la voix humaine est susceptible de produire[11]. •>

Ces appréciations émanant de savants docteurs qui ont longuement étudié la question, prouvent jusqu'à quel point les théoriciens s'entendent peu sur la nature de la voix mixte.

Pour notre part, nous ne considérons pas ce que l'on est convenu d'appeler voix mixte, comme un composé des registres de poitrine et de tête, car elle peut se faire sentir au delà et en deçà des noté$ coïncidentes de ces deux registres.

Les sons appelés sons mixtes Sont, à notre avis le résultat d'une modification de l'intensité et du timbré de là; voix de poitrine, qtiiût entendre; dans ce cas des sons doux et clairs.

Pour produire les sauts mixtes; le chanteur doit émettre doucement les sons Sans contraction ni raideur des muscles du cou. Si On très légèrement le son en le portant en dehors; et si par une poussée d'air régulière, mais fort douce; on arrive à laisser la voix sortir sans effort; on obtient des sons. d'uné douceur et d'un charme qui produisent les plus heureux effets;

Cependant le mécanisme de la voix mixte nous a toujours paru présenter avec celui de la voix de poitrine une très légère différence; toutes les fois que nous avons expérimenté sur nous-mêmes; cette modification est presque inappréciable, mais elle existe.

L'analyse de cette voix est fort difficile ; et il est plus difficile encore d'en faire comprendre l'effet à ceux qui n'ont pas entendu les chanteurs de la grande école italienne, Rubini, Garcia père, Mario, etc. Cependant nous avons cru nécessaire de mettre sous les yeux du lecteur les pièces de ce petit débat musical, et nous pensons qu'il pourra se faire avec nos renseignements une idée assez exacte des qualités de la voix mixte, qui est une si grande ressource pour les chanteurs, sans être réduit à ce précepte un peu général de Garaudé :

« et Pour bien comprendre ce que c'est que la voix mixte, il faut l'entendre par un professeur. »

Chevrotement.

Certains chanteurs, et même quelques professeurs, croient augmenter l'expression pathétique au moyen du chevrotement; de ce trémolo vocal dont tant d'artistes font usage aujourd'hui. Nous n'hésitons pas à le dire, c'est un préjugé déplorable qui choque à la fois et le goût et les règles du chant. Nous. n'interdisons pas absolument à l'artiste de se servir, dans de rares circonstances et d'une façon très passagère, d'un procédé qui peut produire un certain effet ; mais, nous le répétitions, il ne doit être employé que par exception et avec là plus attentive circonspection. Il devient bien vite insupportable pour l'auditeur, et de plus il présente de réels dangers;.

Les maîtres de la grande école italienne; notamment Tosi, blâment sévèrement les chanteurs qui se laissent aller au chevrotement; il en est de même des bons maîtres français du siècle dernier et de ceux d'aujourd'hui»

Malheureusement certains dont les études n'ont pas été sérieuses et auxquels le goût, fait défaut, non seulement ne savent pas corriger leurs élevés du chevrotement, mais encore les encouragent dans cette voie déplorable.

Nous ne saurions trop mettre, en garde les élèves contre ces erreurs. Une voix qui chevrote est mal posée, elle affecte désagréablement l'auditeur, et finit par entraîner fataiement la ruine du chanteur.

Charles Battaille nous a donné de ce défaut une analyse très détaillée que nous reproduisons en entier :

« On obtient le tremblement de la Voix en imposant aux muscles du larynx, notamment au crico-thyroïdien, une sorte de convulsion volontaire à laquelle vient en aidé une poussée d'air exagérée. Or, les muscles, sous l'empire de cette excitation désordonnée, prennent rapidement l'habitude de contractions irrégulières et mal assurées, finissent par. se. soustraire! complètement à l'empire de la volonté et par rendre insurmontable l'habitude du tremblement. Le chevrotement résulte plus souvent encore de l'exagération seule de la poussée d'air destinée à produire les sons. Dans ce cas, les muscles chargés de maintenir le degré d'ouverture glottique nécessaire à chaque son, ayant à résister à un courant d'air dont la puissance dépasse leurs forces, cèdent peu à peu à la pression, et prennent l'habitude de se contracter par saccades. On se fera une idée exacte du phénomène en se reportant aux tremblements musculaires qui suivent généralement tout effort prolongé, comme par exemple, le soutien à bras tendus d'un objet un peu lourd.

» En tout état de cause, le chevrotement, volontaire ou involontaire, a pour résultat infaillible, outre la sensation insupportable qu'il procuré à l'oreille, de fatiguer à la fois,.et les muscles et les ligaments vocaux, et par suite, de causer à la voix, dans un temps donné,, un dommage dont il est impossible de prévoir l'étendue. »

D'après ce qui précède, il est facile d'indiquer le moyen de remédier au tremblement de la voix. Il suffit, pour cela, d'émettre les sons avec une poussée d'air modérée, sans contraction des organes vocaux, et de chercher à affermir la Voix par une tension bien graduée: de ces mêmes organes?

Il faut, en un mot, chanter à demi-voix et augmenter là force du son jusqu'à ce qu'on sente que le chevrotement va se produire. À ce moment; il est bon de cesser d'augmenter le son et de le maintenir dans la même intensité, tant que la voix reste ferme et bien posée.

Par cet exercice fait avec prudenceet persévérance, on parviendra à rendre la voix.ferme et sonore dans toute son étendue, quelle que soit l'intensité des sons»

Couac

Le couac; suivant la théorie de Charles Battaille, résulte du passage d'un registre à l'autre, avec retour subit au registre primitif.

Le couac ne se produit presque jamais que dans rémission des sons de poitrine, et particulièrement sur les notes aiguës. Le couac est de tous les accidents qui peuvent arriver à un chanteur le plus funeste, car il atteste toujours la maladresse ou la négligence de l'artiste; et ne manque jamais d'exciter l'hilarité du public.

Pour empêcher cet accident, il faut soutenir énergiquement le son sans brusquerie ; il faut que l'air sonore soit poussé avec une égalité parfaite, en imprimant une impulsion un peu plus forte pour passer d'une note à l'autre à l'aide d'une liaison bien marquée ou d'Un port de voix assez accentuée La colonne d'air sonore étant ainsi soutenue et bien alimentée, il ne se produira aucune rupture dans la voix, surtout si le chanteur a le soin de tenir les organes vocaux dans un état de tension régulière et darrondir légèrement le son par une modification de ces mêmes organes, en leur faisant prendre la position favorable à l'émission de la voyelle o. Par ce moyen, le chanteur se mettra à l'abri d'un accident ridicule qui peut avoir la plus funeste influence sur sa carrière tout entière.

Classification des voix cultivées d'homme et de femme.

Nous n'aurons à nous occuper dans ce chapitre ni désvoix d'enfants ni des voix non cultivées. Dans la partie historique on né verra péiuV être pas sans intérêt quel parti les vieux musiciens surent tirer du: timbre de voix d'enfants aux premiers temps du drame lyrique,: à une époque où les enfants remplissaient les personnages de femme. Mais c'est de la voix de femme et d'homme qu'il s'agit, c'est de ce merveilleux instrument, interprète fidèle des plus sublimes inspirations des compositeurs; Les voix se divisent eh deux genres :

1. Voix d'hommes.
2. Voix de femmes.

Chacun de ces genres de voix se subdivise en trois espèces :

HOMMESHOMMESHOMMES	FEMMESFEMMESFEMMESFEMMESFEMM
Basse	Contralto
Bariton	Mezzo-soprano
Ténor	Soprano

Ces six espèces, qui constituent l'ensemble de la voix humaine, présentent une étendue de trois octaves plus quatre notes, soit vingt-six sons diatoniques;

TABLEAU DES VOIX ET DE LEUR ÉTENDUE.

L'étendue de chacune des voix indiquées dans ce tableau est celle qui est généralement admise par les meilleurs auteurs pour les voix cultivées. Nousnous sommes servi pour les voix de femmes de la clef de sol plus usitée, surtout en France, que les clefs d'ut mais nous avons dû conserver pour le ténor la clef à'ut, sans laquelle il eût été impossible de donner à cette voix sa véritable place dans le. tableau comparatif de l'échelle vocale. La partie inférieure du tableau indique le rapport de chacun des sons de la voix avec les notes correspondantes du clavier du piano.

A la simple inspection de ce tableau on peut remarquer deux particularités importantes :

1. Les voix d'hommes s'échelonnent de tierce en tierce : là basse commence au fct, le baryton au la, le ténor à l'ut.
2. Les voix de femmes reproduisent exactement l'échelle des voix d'hommes de tierce en tierce aussi, mais aune octave au-dessus : le contralto commence au fa, le mezzo-soprano au la, le soprano à l'ut.

Voix d'HOMMES. . . Basse (basso profondo)."

On distingue deux sortes de basses :

1. La basse profonde.
2. La basse chantante.

La voix de basse profonde, nommée autrefois basse-contre en France, est généralement volumineuse, forte, mordante et d'un timbre cuivré. Son étendue au grave peut descendre jusqu'au ré et même à si, mais à l'aigu elle ne peut s'élever au dessus du ré et du mi bémol. Cette voix est peu propre aux effets qui exigent de la souplesse ; mais, par un travail assidu et bien dirigé, on peut lui donner une certaine agilité relative. Les chanteurs qui possèdent cette voix doivent se borner au registre de poitrine et renoncer au registre de tête, qui, ne pouvant se fondre avec le registre de poitrine, ne. leur est d'aucune utilité. Cette voix est d'un excellent effet dans les morceaux dtènsemble par l'énergie de son timbre. Voici son étendue :

Porto, au théâtre italien, possédait du ré bémol au mi naturel; et Levasseur, pour qui furent écrits les rôles de Bertram, A. Robert le diable et de Marcel des Huguenots, descendait facilement au mi bémol et faisait entendre le fa dièse au-dessus des lignes.

On a entendu à: l'Opéra de Paris un choriste doué, d'une voix puissante, qui, dans le rôle de Caron de l'Alceste.de Gluck, chantait la phrase «Caron t'appelle, entends sa voix, » une octave plus bas que la note écrite, c'ést-à-dire; qu'il donnait le ré au-dessous des lignes.

Basse taille, (basso cantante).

Cette voix est moins rude et moins volumineuse que la précédente ; maïs elïe est susceptible d'une plus grande agilité, et prend les différents timbres avec une remarquable aisance. Son étendue est de deux octaves.

La voix de basse-taille peut émettre quelques sons de tête qui coïncident avec le registre de poitrine de l'ut au fa, et atteindre au sol et au la; mais la fusion des deux registres est fort difficile, exige un travail très iong, et comme, en résumé, l'effet des sons de tête dans la voix de basse est toujours assez médiocre, il vaut mieux s'en abstenir complètement ainsi que le conseillent Manstein, M. Manuel Garcia, Lablâche et la méthode du Conservatoire.

Le chanteur qui possède Une voix de basse-taille doit travailler particulièrement les sons supérieurs du si au fa, de manière à les produire avec la voix mixte dont le timbre est éminemment propre à l'expression dès sentiments doux et tendres.

Lorsque les notes supérieures de cette voix sont fortes et bien timbrées, il arrive souvent que les notes fa et fa dièse au grave manquent de rondeur et de sonorité. Il est bon dans ce cas de travailler ces noies chaque jour avec persévérance pour leur faire acquérir la force qui leur est nécessaire.

En France, c'est dans l'opèra-comique que la voix de basse-taille trouve le mieux son emploi. En Italie, où le basso-cantante est en grand honneur, on réserva longtemps cette voix à l'opéra buffa, et les chefs d'œuvre; de Cimarosa et de Rossini renferment d'admirables et nombreux rôle de s'en servit dans l'opéra séria, et on sait quel parti l'auteur de Sémiramide a su en tirer.

Baryton (baritono).

La voix, de baryton participe en quelque sorte de la basse chantante et du ténor. Elle possède naturellement une puissance d'expression, une douceur et une souplesse qui lui permettent de donner avec facilité le ré, le mi et le fa supérieur ce qui la fait quelquefois confondre avec le ténor.

En effet, certaines voix de baryton ont Une telle analogie avec celle de ténor, qu'il n'est pas toujours facile de les classer. Dans ce cas, il faut apporter la plus grande prudence dans le travail des exercices propres au développement de la Voix et soigneusement se garder d'abuser des notes élevées.

Après quelques semaines d'une étude bien conduite, là voix, si elle appartient à un baryton, se portera vers le grave, de manière à ne laisser aucun douté; sur son véritable caractère. Rien n'est plus dangereux que de; vouloir forcer lànatulœ'ïïhé; voix de baryton en essayant de la transformer en ténor; le résultat dê-econtre-sensy dans lequel on tombe si souvent de nos jours, est non seulement,de donner à la voix un timbre désagréable et dur, mais de briser en peu de temps la carrière de l'artiste.

La voix de baryton, douée d'un timbre sonore et doux possède en même temps une vigueur et un éclat qui la rendent très propre aux effets dramatiques ; de plus, elle est susceptible d'acquérir par le travail une très grande agilité. On trouve dans les partitions de Rossini un grand nombre de rôles qui prouvent jusqu'à quel degré de légèreté et de souplesse cette voix peut parvenir. On sait que certains rôles, comme celui de Don Juan, sont écrits également pour baryton ou ténor; et depuis une vingtaine d'années; des compositeurs tels que MM. Verdi, A. Thomas, ont appliqué tous leurs soins à mettre en valeur cette voix qui, dans des œuvres telles que il Ballo in Maschera, Rigoletto, Hamlet luttent d'importance avec celle du ténor.

L'étendue admise pour le baryton par la majeure partie des auteurs est du ta au fa en registre de poitrine; de plus, il peut monter en voix de tête jusqu'au la. Les notes coïncidentes de ce second registre avec celui de poitrine sont de Vut au fa.

Telle est l'opinion de Lablache, Çrivelli, Fétis, de MM. Duprez et Panofka. M. Manuel Garcia étend jusqu'au si la voix de tête du baryton : «,Mais, ajoute-t il, peu de barytons pourraient se servir de cette note avec succès. »

M. Verdi a souvent poussé jusqu'au sol aigu la limite supérieure de la Voix de poitrine du baryton ; mais cet effort nous paraît dangereux . pouf la durée, la fraîcheur et la pureté de la voix.

Aujourd'hui les barytons ainsi que Tes bàsses-tailles ne se servent que du registre de poitrine, et les occasions où ils pourraient employer la voix de tête sont assez rares. En revanche là voix mixte leur est d'une très grande ressource, surtout dans les passages de tendresse auxquels elle prête un accent pénétrant d'un excellent effet.

Ténor.

Il y a deux espèces de voix de ténor :

1. Le fort ténor.
2. Le ténor léger.

Fort ténor.

La voix de fort ténor est puissante, pleine, sonore, et apte à soutenir le son avec vigueur ; elle se prête admirablement à la passion la plus énergique et aux sentiments les plus tendres. Assouplie par un travail assidu, elle acquiert une remarquable agilité qui -lui permet d'aborder tous les genres de musique. Elle est surtout employée dans le grand opéra.

Voici l'étendue de la voix de ténor et la division de ses registres, d'après la méthode du Conservatoire, Crivelli, Manslein, Garaudé, Rodriguez de Ledesma, Carulli, Lablache, Catrufo, Fétis; MM. Duprez, Manuel Garcia, Panofka.

Le registre de poitrine s'étend de l'ut inférieur au si bémol supérieur , mais peu de ténors peuvent atteindre jusqu'au si naturel. Il faut apporter la plus grande attention à ne pas forcer les notes élevées de poitrine, et veiller à ce qu'elles soient émises sans violence, mais soutenues avec fermeté.

Le registre de tête s'élève jusqu'à l'ut; les notes communes aux deux registres sont du mi au. si bémol.

Nous conseillons fort de travailler le registre de tête avec un grand soin et une grande patience, afin d'en rendre l'union aussi bonne que possible. Le chanteur peut sentir ses forces paralysées par la fatigue, et c'est alors que la voix de tête lui sera d'un précieux secours, surtout dans certains passages qui exigent de la douceur, et qui ne pourraient être rendus de poitrine sans danger.

Ténor léger.

La voix de ténor léger est généralement délicate, agile, et presque toujours faible dans les notes graves.

Le caractère de cette voix se prête peu au chant large et encore moins aux effets puissants et dramatiques ; mais, en raison de sa netteté, de sa souplesse, du charme de son timbré; et de l'extrême agilité dont elle est douée, elle convient à merveille à l'opéra buffa; à l'opéracomique, et surtout au style italien, dont le tour mélodique en fait ressortir toutes les précieuses qualités. Son étendue est la même que celle du fort ténor, et la coïncidence entre les notes des registres de tête et de poitrine est la même ; on peut étendre le registre de tête jusqu'au ré.

Cette voix n'ayant pas la rondeur et la puissance de celle du fort ténor, la disparité des sons d'un registre à l'autre présente un contraste moins sensible; cependant l'Union de ces deux registres demande une étude sérieuse, afin que la fusion soit bien complète, ce qui permet au chanteur d'exprimer avec plus de grâce les sentiments de tendresse. Du reste, il faut cultiver, avec beaucoup de soin la voix de tête dont le ténor léger fait plus souvent usage que le fort ténor. Cette union des registres se fait ordinairement du sol au fa.

Les traits, les gammes, tout ce quTdemande de l'agilité, doivent être exécutés avec la plus grande perfection. Les trilles, les gruppetti, en un mot, tous les ornements du chant, réclament chez le ténor léger une exécution irréprochable.

Basse-Contre.

Cette voix n'étant plus en usage, nous ne la citons que pour mémoire, nous réservant d'y revenir dans la partie historique.

VOIX DE FEMMES

Contralto.

La voix de contralto est la plus grave des voix de femmes. Par la puissance, la sonorité, la rondeur de ses sons, le caractère si généreux de son admirable timbre, elle est d'une grande utilité aux compositeurs...

Elle possède à la fois le registre de poitrine et celui de tête. Cette voix, dit Lablache, varie dans ses moyens presque avec chaque individu ; il est donc impossible de marquer exactement les limites de ses registres. Cependant, en nous appuyant de l'opinion des auteurs les plus autorisés, nous pouvons fixer ainsi l'étendue de la voix de contralto.

Le registre de poitrine du contralto est très vigoureux, en revanche le, registre de tête est faible: c'est pourquoi le passage de l'un à l'autre, soit en montant, soit en descendant, est rude et ne s'opère qu'avec une espèce de soubresaut très accentué de l'organe vocal. La fusion des registres est toujours difficile, et ce n'est qu'après un travail opiniâtre et sagement dirigé qu'on parvient à faire disparaître complètement le défaut que nous avons signalé.

Les contralti doivent travailler le registre de tête à partir du fa. Il faut surtout se garder d'exercer la voix dans le registre de poitrine au-dessus de ce fa qui en est la limite naturelle.

Dans les exercices, les notes supérieures du registre de tète doivent être abordées avec circonspection et en les effleurant, sans chercher à les soutenir : « Pour développer cette voix, dit Crivelli, il faut user des plus grandes précautions, car, naturellement peu flexible, elle perdra facilement ses qualités si on la violente, surtout en cherchant à lui donner de l'extension vers les sons extrêmes supérieurs. »

Cette voix, par un travail bien dirigé, peut acquérir une agilité suffisante, et dans plus d'un rôle écrit par Rossini (celui d'Arsace de Semiramide, pour n'en citer qu'un), le contralto doit faire preuve non seulement de puissance, mais encore d'agilité.

Chez le contralto comme chez le baryton, et ceci prouve l'analogie frappante des voix de femmes et d'hommes, il est quelquefois difficile de distinguer, dès la première leçon, le véritable caractère de la voix qui se rapproche de celle du mezzo-soprano. Il faut, dans ce cas, prendre les mêmes précautions que nous avons indiquées pour le baryton.

Soprano.

La division qui existe pour les ténors existe aussi pour les soprani. On distingué deux sortes de soprani : le Mezzo' soprano; étlé Soprano

aigu. Avant d'entrer dans le détail de chaëune de ces Vtfixv il èstbon 1 de

nous arrêter un instant sur une question au sujet de laquelle les maîtres les plus autorisés se sont partagés en deux camps.

Les uns soutiennent que ta voix de soprano possède trois registres ; les autres affirment qu'elle n'en a que deux., Ceux qui admettent trois registres les divisent de la jnanière sui

vante:.-; "■/■.- --wi-i. v:. -

1° Registre de poitrine ; T;: ;; ;: f ;'

2° Registre de médium ou de fausset ; 3° Registre de tête.

Cette division est celle adoptée par Martini, Crivelli, la méthode du Conservatoire, Crescentini, Manstein, Garaudé, Piermarini, G; Duea, Lablache, Concone, Damour Burnett et Elwart, Lamperti, FlorirnO; Délie Sedie, Milhès.

Les auteurs dont l'opinion est contraire à la théorie des trois registres, et qui n'en admettent que deux. 1° Le registre de poitrine; 2° Le registre de tète. • v

Sont Tosi, Mancini, Lanza, Marcello Perino, Càrulli, Roucourt. Rodriguez de Ledesma, Fétis, Stephen de la Madelaine, Ch. Battaille, M. Manuel Garcia, les docteurs Bennati, Segond, Mùller, Mandl, Fournie, et quelques autres.

Voici la division des registres de la voix de soprano, telle que l'indiquent les auteurs que nous venons de citer :

Cette division est celle que donne en réalité la nature et que nous admettons en théorie ; cependant, à l'exemple de M. Manuel Garcia (1), et pour ne pas exclure du langage musical des expressions consacrées depuis longtemps, nous nous servirons, dans la suite, pour désigner

(1) M. Manuel Garcia, dans ses Études physiologiques sur la voix humaine, soutient que les registres de fausset et de tête n'en forment qu un; mais, page 6. il dit que, pour être mieux compris, il a dû conserver les expressions de voix de poitrine, de médium ou fausset et de tête.

Les registres, des dénominations de voix de poitrine, voix de médium, voix de tête, que nous divisons ainsi ; '

IHtezzorSbprano.

Là voix de mezzo-soprano est généralement d'un timbre rond, sonore, ample, sans cependant avoir toute la puissance du contralto dans les notes graves, toute la légèreté du soprano à l'aigu.

La secousse qui se produit dans le larynx au passage du registre de poitrine à celui de tête, est très sensible et cependant moins.marquée que dans le contralto. Malgré la différence qui existe souvent entre la voix de poitrine et les premières notes de la voix du médium, on peut toujours arriver à corriger ce défaut, à rendre la liaison des registres aussi parfaite que possible, et à donner à la voix une grande égalité dans toute son étendue.

Il faut reconnaître avec soin la nature de voix du mezzo-soprano et ne pas la confondre avec celle du soprano élevé, en cherchant à lui faire acquérir les notes aiguës, ce qui causerait la ruine certaine de la voix et de la santé de l'élève.

On peut aussi, au début des études, confondre le mezzo-soprano avec le contralto ; mais cette erreur présente de grands dangers, et si on pousse trop au grave le mezzo-soprano, on obtiendra une voix bâtarde et sans timbre.

Cette voix, lorsqu'elle est bien timbrée, convient surtout au grand opéra et rend très bien les sentiments tendres et passionnés. On l'emploie aussi pour.l'opéra-eomiquc, mais elle n'a pas toujours la légèreté nécessaire à ce genre.

Son étendue divisée en deux registres est la suivante :

Il serait dangereux de vouloir étendre le registre de poitrine au delà du fa; cependant il est des mezzo-soprano qui montent facilement jusqu'au fa et même jusqu'au «' bémol du médium ; mais nous conseillons de travailler ces notes en voix de tête, et de chercher à leur donner de la rondeur, réservant l'usage de ces notes en voix de poitrine pour

les, situations très dramatiques et les élans passionnés. La division de cette voix en trois registres que nous admettons pour la pratique est la suivante :

Soprano aigu.

Cette voix de soprano, partagée en trois registres dans la pratique, se divise, ainsi :

Les notes coïncidentes sont du ré au fa.

La voix de soprano est généralement brillante, déliée, éclatante dans les notes élevées du registre de tête. Les sons du médium sont souvent ternes et,présentent une différence marquée avec ceux de poitrine et ceux de tête; cependant cette différence est moins sensible que dans la voix de mezzo-soprano; aussi cette voix, qui présente plus d'homogénéité que les autres voix de femme, peut-elle devenir d'une égalité parfaite si l'union des registres est travaillée avec assiduité et prudence.

Les sons du registre de poitrine ne sont pas toujours très pleins, et quelquefois on ne les trouve pas dans un premier examen de la voix, parce que, si l'élève a contracté l'habitude de parler dans le médium de sa voix, elle descend aux limites inférieures de l'échelle tout en voix du médium. Dans ce cas, il faut quelquefois un travail long et patient pour obtenir les quatre premières notes en voix de poitrine. On a vu quelques soprani d'un très grand talent se servir exclusivement du second registre et supprimer tout à fait le premier. D'autres fois, on rencontre des soprani qui éprouvent une grande difficulté à reprendre la voix de poitrine eh exécutant des gammes descendantes ou des exercices qui contiennent la série des sons jusqu'à l'tit inférieur.

Pour faire trouver aune élève la voix de poitrine, nous nous sommes souvent servi d'un moyen très simple et qui nous a toujours réussi. Nous faisons parler l'élève en lui laissant prendre la voix dans la parlie de l'échelle où elle a l'habitude de parler, puis, faisant baisser la voix par degré, nous la dirigeons peu à peu vers le timbre sombre; de cette manière, l'élève arrive forcément à se servir du registre de 58; , LE: CHANT -;■ "

poitrine dans le langage parlé; et Une fois là ;, nous lui faisons prendre instântâhémentTa yoix chantante sur la voyelle â très grave en conservant aux organes la, disposition prise; pendant l'acte de là parole;

Ce procédé; en réalité; assez facile; exige quelquefois une grande patience et uii grande force de volonté de la part du maître aussi

bien-q;:de;réliyej;-:-;-'-r::;:"- ;' '■-■'•.'W-',..■: .':■-. ::{ ■. c--_: .:;?■""'..'.

Le registre de poitrine étant indispensable au soprano, il faut l'étudier avec soin et le travailler avec prudence; La voix de soprano est celle qui acquiert le plus d'agilité et de brio». On remploie également dans l'opéra sérieux et dans TopéràrGômique j mais dans les grands, Opéras tels que les Huguenots, c'est à elle que sont réservés les rôles les moins dramatiques; à la vérité; maisles plus brillants au point de vue de la wrtUos;itë;;Àu dixhuitiëme siècle et même au commencement de celui-ci; les castrats prenaient souvent la place du soprano. Il est vrai de dire que dans ces mêmes opéras c'étaient les contràlti qui remplaçaient les ténors ; mais cette absurdité était compensée par là merveilleuse! habileté de ces chanteurs qui ont fait l'admiration de l'Europe entière;;

Observation. Nous n'avons traité dans ce chapitre que de l'étendue des voix les plus ordinaires, et nous avons évité de nous arrêter sur les virtuoses exceptionnels dont les voix, surtout chez les femmes, semblent dépasser les limites fixées par la nature ; mais nous nous réservons de revenir dans le chapitre historique sur ces voix extraordinaires,,

Conservation de la voix.

La conservation de la voix exige des soins et des précautions que, dans l'intérêt de leur avenir et de leur fortune, les élèves et les chanteurs ne doivent pas négliger.

Nous ne dirons rien des pratiques superstitieuses auxquelles se livraient les acteurs et les orateurs de l'antiquité, ni des moyens poussés quelquefois jusqu'à lapuérilité dontils usaient pour fortifier et conr server leur organe. On peut consulter Pline, qui indique une vingtaine de plantes, de spécifiques, de recettes propres à fortifier la voix.

Ces acteurs ne prononçaient jamais un mot le matin, avant d'avoir développé méthodiquement leur voix, en la faisant sortir peu à peu pour lui donner une force progressive et éviter de violenter les organes vocaux ;' ils avaient soin de se tenir couchés durant cet exercice.

Les précautions comiques que Néron prenait de sa voix peuvent

donner une idée de ce que faisaient les chàhtëursy -y Là nuit, Néron: se; couchait sur le dos avec Une mince plaque de plomb sur 5 son ëstomâé; Il se purgeait par des ciystèreset des vomitifs' ; il s'abstenait de fruitsét de tôusTes mets qui pouvaient nuire à là voix» Enfin, dèpeurd'éU altérer les sonS; il cessa de haranguer iesr soldats et le Sénat. IT établit mênîe» auprès de lui uh officier pour prendre soin de sa voix; il né parlait plus qu'en présence de ce singulier gouverneur, quii'àvèf tissait dès qu'il parlait trop haut ou qu'ilforçait sa voix ; et' si l'émpereUr; transporté de quelque passion soudaine,' n'ècOutait pas ses remontrances;' il faliâît qu'il lui fermât là bouche avec une Serviette. >> (GiN(HiENi);;(#» cyclopëdïeméïkodiqiie -'- j

Cet exemple trop illustré prouvé que de tous temps 1 la; conservation de leur voix a été pour les oratôurs, les acteurs et les chanteurs, une préoccupation incessante;

Là division du temps à consacrer à l'étude doit être faite suivant là santé, les forces et le tempérament de l'élève;

Le matin, il est utile de préparer l'estomac à l'exercice du chant par une nourriture très légère, prise en petite quantité. Cette précaution permet d'émettre les sons avec plus d'énergie et fait disparaître promptement l'espèce de raucité qui affecte ordinairement là voix au moment du lever.

Au commencement des études, il ne faut jamais chanter longtemps sans se reposer; S'exercer pendant cinq ou six minutés seulement, continuer de cette manière pendant une demi-heure, pas davantage. Ces repos fréquents ont pour but de laisser aux organes vocaux le temps de reprendre leur position normale, et de leur épargner la fatigue que pourrait occasionner une tension trop prolongée.

Le premier mois, on devra s'exercer chaque jour pendant une heure et demie, divisée en trois séances assez éloignées les unes des autres.

Plus tard, porter à trois heures par jour les études du chant, à la condition toutefois de ne jamais travailler plus d'une heure à la fois; de faire les repos après huit ou dix minutes au plus d'exercice, et d'espacer les trois heures de manière à laisser à la voix un repos suffisant entre chaque séance.

Ne chanter que deux heures après les repas, afin de n'apporter aucun trouble dans les fonctions de Testomacqui sera alors mieux disposé à l'acte du chant. Cette précaution préservera la santé de l'élève de tout accident fâcheux, et les sons sortiront plus beaux et plus purs.

Ne pas prendre ses repas immédiatement après avoir chanté. Une demi-heure d'intervalle est nécessaire entre la fin de l'étude et le moment du repas.

Faire tous les exercices la voix pleine, sans la forcer, ni chercher à la grossir.

Le matin, se contenter de la pose de la voix, des ports de voix et de quelques exercices d'agilité; mais limiter l'étendue de tous ces exercices, de manière à ne jamais deseendre aux notes les plus graves, ni monter aux: sons les plus élevés ; toujours s'arrêter au grave comme à l'aigu, en deçà des trois notes extrêmes.

A partir de là seconde heure, on pourra travailler la voix dans toute son étendue, mais sans trop insister sur les notes aiguës.

Ne point chanter dans un local dont la température serait trop froide ou trop chaude, dans les deux cas l'enrouement peut se produire.

Ne pas chanter après une marche longue ou précipitée, ni après un exercice qui aurait occasionné de la fatigue; A moins d'indisposition, ne pas négliger de s'exercer tous les jours. Ne pas chanter en face d'une porte ou d'une fenêtre ouverte, surtout par les temps de pluie ou de vent.

Ne jamais chanter devant un grand feu sans avoir la précaution de tourner le visage du côté opposé;.

Se garder de passer subitement d'une température très élevée à une température très basse, et vice versa.

Ne pas parler dans une atmosphère humide.

Ne jamais chanter le soir en plein air, ce qui pourrait amener la perte delà voix.

En dehors de l'exercice du chant, toujours respirer par le nez, afin que l'air arrive moins froid dans les poumons et quelles parois de l'arrière-bouche ne se dessèchent point sous l'action de l'air directement introduit par l'ouverture de la bouche. Se préserver du froid, surtout aux pieds. Ne pas crier, ni parler trop fort ou trop longtemps. Ne pas boire trop froid, ni trop chaud, se garder des glaces. Ne pas tousser, ni expectorer avant de chanter, ce qui deviendrait une habitude fâcheuse sous plus d'un rapport.

Ne pas chanter le visage tourné contre le mur, mais se placer de manière que la voix se dirige vers un espace vide.

Ne pas s'exposer à l'air froid et humide immédiatement après avoir chanté.

L'élève qui étudie le piano dans le but de s'accompagner doit travailler peu à la fois, et sur un instrument toujours accordé au diapason normal.

L'étude des instruments à vent est absolument interdite aux chanteurs.

Toutes les fois que le chanteur doit se faire entendre en public, nous lui conseillons de s'abstenir de parler, et de se renfermer dans un mutisme à peu près complet, pendant deux ou trois heures avant le moment de chanter. Ce repos rend à la voix toute sa fraîcheur et aux organes toute leur force et leur souplesse.

Nous pensons que l'on peut manger tout ce qui plaît au goût et que l'estomac digère facilement.

Ne jamais boire de liqueurs fortes ; le vin pris en petite quantité, les grogs et quelques liqueurs douces peuvent seuls;;; être considérés comme d'excellents toniques.

Le tabac doit être rigoureusement proscrit si l'on veut conserver à la voix toutes ses qualités; Lé.tabac à priser irrite la muqueuse et la fumée du tabac entretient aux parois de l'arrière-bouche et au pharynx une. irritation qui nuit sensiblement à la voix.

Ne négliger aucune des indispositions, si légères qu'elles soient, qui affectent les organes vocaux, et ne pas attendre qu'elles, passent à l'état chronique, ou qu'elles dégénèrent en maladies graves.

Ne pas s'exercer en chantant entre les dents et surtout ne point fredonner continuellement, ce qui devient une habitude ou une manie on ne peut plus nuisible à la voix.

Pendantle sommeil, que; les fenêtres soient closes de manière à laisser pénétrer très peu de jour dans la chambre.

Par les grands froids, faire provision de chaleur avant de s'exposer à l'air; pour cela, bien se chauffer avant de sortir et faire pénétrer dans les vêtements la chaleur du foyer, puis bien fermer le pardessus pour conserver la chaleur.

Eviter les émotions violentes, telles que la colère, etc., qui produisent toujours une altération plus ou moins prolongée de la voix.

Avant de chanter, examiner attentivement ce que l'on doit étudier et s'en rendre compte par la réflexion. Ce travail mental qui débarrasse le chanteur de toute hésitation est le plus sûr moyen pour préserver de toute fatigue inutile l'esprit et la voix.

Nous n'avons donné ce résumé des précautions à prendre pour la conservation de la voix, qu'afin de mettre les chanteurs en garde contre les désastres, malheureusement trop fréquents, que nous avons observés pendant notre longue carrière. Puissent les élèves et les chanteurs se bien pénétrer que de l'observation scrupuleuse de nos conseils dépendent les succès durables ; que leur fortune est attachée à tous ces soins, ridicules, en apparence, pour tous ceux qui n'exercent pas la profession de chanteur et qui n'en connaissent pas les mille dangers. Toutefois, nous ferons observer qu'il ne faut pas exagérer 62 LE; CHAHT;

ces soins et précautions jusqu'à la puérflitéi; mais que dédaigner ou négliger les conseils de la simple prudence c'est vouloir courir au-dévànt d'une catastrophe plus ou moins éloignée, mais inévitable.,.

Terminons par un dernier conseil : suivre un régime sobre, avoir une vie régulière, et éviter les excès.

CHAPITRE II

DE L'ETUDE DiGlIABT

TENUE DU CHANTEUR. — RESPIRATION. — MANIÈRE DE DISPOSER LA BOUCHE PENDANT LES EXERCICES, •— ATTAQUE ET ÉMISSION DU SON; *—?'■ POSE DE LA VOIX. — SONS LIÉS. — PORTS DE VOIX. — UNION DES REGISTRES. SONS FILÉS;

Tenue du chanteur.

Avant d'aborder l'étude du chant, avant d'en expliquer les principes et l'esthétique, il est bon de nous arrêter un instant sur quelques 'règles autrefois importantes et que les professeurs ont presque tous négligées depuis longtemps déjà, soit dans leurs méthodes, soit dans leur enseignement oral. Nous voulons parler de la tenue, du maintien, que le chanteur doit avoir pendant les études, de la manière dont il doit se présenter devant le public, autant pour faciliter le chant que pour disposer favorablement ses auditeurs. Qu'on ne s'y trompe point, il n'est pas sans importance de savoir, dès les premières leçons, prendre une pose correcte et en même temps libre et dégagée.

Plus tard, au théâtre, au concert, au salon, les circonstances modifieront les règles que le maître aura posées dès le début ; mais toujours, et presque sans s'en apercevoir, le chanteur appliquera avec aisance les principes qu'il aura reçus dans les premières leçons, et dont il ne tardera pas à recueillir les fruits, soit qu'il trouve plus de facilité dans l'émission du son, soit que, sans aucune contrainte, il sache tout à la fois et se présenter avec grâce, et varier son expression et son geste d'après le sentiment de la musique qu'il est chargé d'interpréter.

« Quand je dis qûè l'élevé doit" se tenir avec grâce, la grâce peut-elle s'àecordèr avec la moindre contrainte? 1 Oh ne la trouve qu'avec la plus grande liberté. Et comment l'acteur pourrait-il* suffire à tant d'objets différents qui doivent concourir à une parfaite exécution de sa part, savoir le beau son, là flexibilité de; là voîxy la musiqUe, la grâce;; le Sentimënliy-dÔht l'ëxprèssibrv doit être 1 fidèlement rërïduèpar le goût du chant, par-le, geste, par l'air du visage, si tous ces objets ne lui étaient pas familiers au point qu'ils lui deviennent naturels. »

Dans ces lignes de son Code de musique, Rameau, le musicien dramatique par excellence, ne s'est occupé que du chanteur de théâtre. Nous irons plus loin, et nous ajouterons même que c'est aux soins apportés à la tenue générale du chanteur dès le début des études que seront dus, en grande partie, les premiers progrès des élèves, qui, par une bonne tenue de la poitrine et des jambes, verront l'émission se faire avec plus de facilité, et le travail devenir, par des procédés pour ainsi dire mécaniques, plus rapides et plus fructueux.

Sur ce point, le maître ne devra rien négliger. Après avoir trouvé la tenue la plus favorable à l'élève commençant, il devra veiller, sans relâche, à l'observation stricte des règles qu'il aura posées, ne rien abandonner au hasard, ne pas laisser s'invétérer chez son élève des défauts qui, légers au début, deviennent plus tard impossibles à corriger, et peuvent avoir une fâcheuse influence sur sa carrière artistique.

QuelqUés-uhéS: de ces règles sont générales et doivent être de tout temps et en toutes circonstances appliquées par le chanteur. Même lorsque; le débit dramatique, le sens des paroles et de la musique, ' exigent dans les gestesdu mouvement et de la variété,le chanteur, sans le faire sentir a son public, doit savoir allier d'une manière ingénieuse les attitudes dramatiques à la position normale. « L'élève doit chanter debout pour que la voix puisse disposer de toute sa force. » Ce précepte de Tosi, nous le retrouvons encore chez d'autres maîtres : « Quant à moi; dit Manciniy j'en ai toujours usé avec mes élèves comme fait un maître de danse : Je les appelais devant moi, un à un,, et après les avoir, bien placés :-—Mon fils; disais-je, soyez attentif, levez la tête, ne la penchez ni en avant ni en arrière, qu'elle soit droite, tenue naturellement, de cette manière les muscles du gosier demeureront souples, tandis que si la tète penche en avant, ils se tendent péniblement; penchez-la en arrière, la tension devient plus grande encore. » Manfredini, Mànstein, Lamperti, donnent absolument le même conseil, et ce dernier se résume en disant que l'élève doit prendre la position du soldat,, le corps d'aplomb sur les hanches, les épaules effacées, les bras

pendants naturellement; les coudes près du corps; les deux talons joints, la pointe des pieds en dehors. La position des jambes n'èstpâs indifférente: « Posé d'aplomb, le buste Sera porté un peu plus haut que dans la position abandonnée, le corps se redressera naturellement et eette attitude aura l'avantage de rendre plus libre et plus franc le jeu du diaphragme, et de faciliter par conséquent là respiration. »

(MANSTEIN;)

Il arrive souvent qUe l'élève- doit tenir sa musique à là main en;chantant et alors quelques préceptes généraux deviennent indispensables. Ici, Tosi nous est un guide sûr : « Le maître ne doit jamais permettreque l'élève tienne sa musique trop près devant son visage, et cela afin que le son de sa voix ne soit pas étouffé, et pour né pas le rendre timide. » Du reste, ce qui vaut mieux encore, à notre avis, pour l'élève commençant, c'est que la musique soit posée sur un pupitreassez haut pour qu'il n'ait besoin, ni de lever la tête, ni de faire aucun mouvement.

Mancini résume en quelques lignes les préceptes généraux :.« Les défauts de la voix ne sont point les seuls dont les élèves doivent, se corriger; le maître, en les soulignant, en les exagérant, corrigera également toutes les autres imperfections auxquelles ils sont sujets.

« Les défauts de cette seconde espèce sont : la mauvaise position de la bouche,... le sourcillement du front,... le tournoiement desyeux;.. les contorsions du cou... et de toute la personne... Pour corriger ces défectuosités j'ai suivi la méthode suivante : j'ai obligé mes élèves à chanter leur leçon debout devant moi, et à la chanter par cœur., Je trouvais deux avantages dans cette position, l'un-pour moi, l'autre pour l'élève; j'apercevais plus facilement ses défauts, et il exerçait sa mémoire, exercice nécessaire, parce que, en chantant de cette manière, celui qui étudie est plus prompt à éviter les autres défauts, n'étant plus obligé de fixer ses yeux sur 1 es notes. Cette habitude de chanter par cœur doit s'appliquer seulement à la' leçon journalière destinée à faciliter la liaison des sons et à donner aux vocalises plus de légèreté. >>

L'attention du maître doit se porter sur chacun de ces détails sai-s en négliger aucun ; mais il faut aussi qu'il emploie des moyens plus spéciaux, des procédés pour ainsi dire orthopédiques, afin de développer avec plus de facilité les organes vocaux. Certains professeurs forcent leurs élèves à chanter les mains jointes derrière le dos pour développer la poitrine ; c'est aller trop loin et fatiguer inutilement l'élève. Mais nous pensons, d'après notre expérience personnelle, qu'il est bon de faire placer les mains tournées en dehors, allongées sur la partie postérieure des hanches, de telle façon que les bouts seulement des doigts se touchent. Par ce procédé les épaules sont effacées, la pçitnhë'aégVg&e d'u

ce qui constitue la condition la plus favorable pour le îeu-de la -respie.û/1

J) "tà/Wti"s*-! il-yb y-J> «""* i">)un.>!">,■: îiv>,jany;V Uip J/ïSÎi,- ration et de l émission vocale, sans pour cela obliger le, chanteur à

préndVê une position forcée etgManie'piusnûisïblé que favorable au

«o'.'). ït'îiv) lisfi!"! -iii;(T -HU'h-H v?M>;r?; -y y-'m ."Min j-;; ■ >;) -•-:•:' ,;*!?;:> s';'j<j>;>.

chant. ■'.....

Du reste, aussitôt qu'on aura obtenu le résultat qu'on attend' de ce procédé, c'ëst-à-dîre le dèvèlopp emeiit normal de la poitrine, on pourrai abandonner;, car il importe par-dessus tout que la tenue de l'élève ne'pérdé rien de son aisance etde son naturel.

Lorsque "après les premières études préliminaires, l'élève en arriveà joindre les paroles au chant,, il se trouve en face de mille'petits ééueils quHl'doit "éviter avec soin. Sous prétexte d'ajouter à l'expression ",' les artistes, hommes ou femmes, croient devoir recourir à une quantité de contorsions de visage et de corps qui ne sont, la plupart du temps, que des ridicules dont il leur est bien difficile de se corriger dans Ja suite. Ces défauts, qui. tiennent à la nature de chacun, qui varient à l'infini, suivant les chanteurs, ne peuvent, être énumérés tous ; mais, il en est quelques-uns, ce sont les. plus fréquents, que nous devons signaler. .

Certaines cantatrices contractent l'habitude de lever démesurément les sourcils en attaquant les notes suraiguës, grimace 'disgracieuse, qui n'aide en rien à l'émission vocale, mais qui, en revanche, donne à l'auditoire l'idée d'un effort périlleux, plus inquiétant qu'agréable. D'autres, par coquetterie, pensons-nous, se livrent à un certain mouvement vibratoire des hanches, comme pour s'aider, lorsqu'il s'agit d'enlever un trait ou une fin de phrase. D'autres encore, et ce défaut est des plus graves, baisseni le haut du corps, penchent le buste en avant en retirant les hanches en arrière ; ce mouvement paralyse une partie des forces de l'artiste, en lui faisant perdre l'aplomb qui lui est nécessaire, en faisant porter à faux le haut du corps, et, lorsqu'il s'agit de passer du phrasé aux vocalises, la voix n'a plus ni la souplesse, ni la force désirable.

Pour prévenir ou corriger ces défauts, Tosi indique un moyen utile : « En étudiant ses leçons à la maison, l'élève doit chanter de temps en temps devant une glace, non point pour s'extasier devant sa propre beauté, mais pour remédier aux mouvements convulsifs du corps et du visage (je désigne sous ce nom toutes les grimaces d'un chanteur affecté); quand ces vices sont enracinés, ils ne s'en vont jamais. » Lanza, qui écrivait en 1813, fait la même recommandation.

C'est au théâtre que l'artiste doit déployer tous ses talents naturels

Ou acquis. Aidé par le prestige des décors, du costume; de la mise en scène; soutenu par la puissance de l'orchestre, il trouve tous les élémerîts'qUi contribuent à donner à son jeu de la variété et de l'animation ; mais, là aussi, et même plus que partout ailleurs, il est exposé à tomber dans les défauts que ïiôus avons indiqués plus haut. Qu'il n'oublie pas que toujours sa physionomie doit être en rapport avec le sentiment de làmusiqué et des paroles, sans, pour, cela, se laisser aller à; l'exagération. Qu'il n'oublie pas non plus que, quelle que soit la force de son expression, il ne doit rien perdre de la noblesse de son attitude, et qu'il doit observer naturellement, et presque sans s'en apercevoir,, les régies de tenue qu'il à reçues àû commencement de ses. études. . L'artiste lancé dans la carrière militante rencontré rarement des amis' sincères capables d'Un conseil utile, et Tâmour-propre rempéchéràpeUt-être lui-même d'y prêter i'orëille.

Les exigences de la scène font varier, suivant mille circonstances,, la tenue et les gestes dU chanteur, et il serait bien difficile d'indiquer dès règles en cette matière; niais que l'artiste soit toujours persuade que s'il est quelquefois facile d'émouvoir le public par l'exagération du. mouvement dramatique, il devient impossible de revenir aux premiers principes si nécessaires, une fois qu'on s'en est trop écarté.

Ûàhs une salle de concert, Il est difficile à l'artiste de se mettre, pour ainsi dire, au point juste de l'effet à produire; il n'a plus la mise en scène, il n'a plus Te costume, il ne jouit plus des bénéfices de l'illusion dramatique. L'expression de sa physionomie, soùs peine de tomber dans le ridicule et l'exagération, ne peut être aussi vive et aussi variée qu'au théâtre, cependant, si ses traits sont impassibles, ses yeux sans regard, il est froid, et son extérieur déplaît. S'il exagère les mouvements de son corps et de sa physionomie, il ne tarde pas à être ridicule; certains mouvements passionnés", que la vérité scéniquè exige, sont absolument déplacés sur une estrade de concert; plus l'artiste s'efforcera d'accentuer la vérité, plus son action paraîtra choquante; mais en même temps le chanteur,: qui n'a plus l'expression et le geste dramatique pour excuse, doit veiller plus que jamais à'la correction de sa tenue. « Je ne crois pas commettre d'exagération, dit G. Duca, dans ses Conseils sur Vétude du chant, en disant qu'à peu d'exceptions près, tous les chanteurs qui se font entendre en public n'ont pas la ténue convenable; les uns se balancent, d'autres s'élèvent ou s'abaissent tour à tour, se penchent fréquemment sur le cahier pour chercher la suite de ce qu'ils veulent dire, comme si leur mémoire était infidèle ou leur vue mauvaise; beaucoup agitent la mâchoire inférieure, font grimacer leur visage, battent 68 y,,LE./CHANT;,

lâmèsurévavec: la tête' ou le:pied, ou se.me.uvnf .en. cadence ; ceux-ci croient se donner, ides là; grâce ; par des» minauderies.; ceux-là prennent dès poses tragiques ;tçès peu, enfin.vqui, n'aient une pose, un tic, une grimacé;; un géstçy,un mouvementdisgracieux: où burlesque. » iNous! conseillons au chanteur de; tenir à la main un cahier de musique; non pour se cacher derrière, ni pour affermir sa mémoire dont ii doit être absolument sûr aussi bien au théâtre qu'au concert, mais p6ur;sé donner urt;maintien, pour.que ses bras et ses mains aient une positibn élégante; et aussi pour éviter, avec plus de facilité, les gestes dont l'éxagératioh paraîtrait ridicule. ; Pour le Chanteur de salon, Ces règles sont plus sévères encore. Il est plus près du public, plus en butte aux observations malignes, le moindremouvement exagéré de sa physionomie est saisi au passage et amèrement critiqué. G. Duca donne à ce sujet des conseils pleins de finesse : «Mouvement des yeux, ouverture de la bouche, attitude du visage, maintien du corps, tenue des jambes et des bras, ensemble même de l'habillement, sont autant de points qui demandent de la simplicité, du naturel et du goût; autant de points sur lesquels il faut éviter de donner prise à la critique, qui, toujours malicieuse, va chercher là des défauts, des ridicules, des sujets de rire et de plaisanterie, quand elle n'en trouve pas dans l'exécution même du chant. Car, il ne faut pas se

le dissimuler, si la politesse accorde tout haut et prodigue même les applaudissements, elle manque rarement de s'en dédommager à voix basse, ou lorsqu'elle n'est plus en face. Soyez sévères, irréprochables de tenue comme de méthode, et l'auditoire ne trouvant rien;à censurer, rien qui l'amuse et le distrait, sera forcé de prêter son attention au chant. »

Il est un autre défaut, très fréquent chez les virtuoses de salon, et que Lanza condamne avec force lorsqu'il se rit des chanteurs qui ferment les yeux, semblent tomber en pâmoison au son de leur propre voix. Romagnési, qui écrivait expressément pour les chanteurs de salon, parait avoir touché juste, dans sa Psychologie du chant, en ce qui concerne la tenue du chanteur, et résume ainsi les préceptes que celui-ci doit appliquer : « La manière dont un chanteur doit se poser près du piano doit être également l'objet de quelques recommandations. Sans doute il serait de mauvais goût de se placer en face de son auditoire comme un acteur sur le théâtre. Les gestes, les mouvements affectés de la tête et du corps, seraient souvent inconvenants et presque toujours ridicules; mais, pourtant, on ne doit pas oublier qu'une œuvre de musique vocale, si simple qu'elle soit, exprime un sentiment dont le chanteur doit paraître impressionné, s'il veut émouvoir son RESPIRATION 6»

auditoire; que, pàrJcéhsëquëht; son-regard! léijeude'saqphysionomié; doivent, avec le son de là voix', concourir-à l'effet ûu'il 1 veut produire; niais tout 1 cela sans- pretèhtibhjfsimpTémént; 'avec convenance et;bon goût. Lé chanteur doit évi'tèr'cës regards désespérés; cetteisensibilitié outrée, cette faussé cnâleùr; èhuii 1 ïàbt'/'qui- est à L'artdu chantîce qu'une chargé difjfôrmèést à un beâudéssin;tf' r ';;'*■•■; ■■:' -o , ;;;; Nous ne pouvons mieux faire pour finir ce chapitre 1 que de citèrlés recommandations générales de Mâhcihi, qui résument brièvement les devoirs des maîtres et des élèves en eëtté matière délicate : « Jetter mine en recommandant aux maîtres aussi- bien qu'aux écoliers,.la .VërtU de là patience'; parce que c'est elle qui 'perfectionné l'cèuvrei; Je hé doute aucunement' des maîtres ; mais je douté des écolier,s,s qui croient facilement toutes ces attentions superflues ou peu'nécessaires; et qui, par cette ràisôii, les négligent ; on remarqué 1 même ftquôu les jeunes gens sont impatients et s'emportent facilement; contre les re proches de leurs maîtres. »

Respiration. ' '-" ,;'(l".

Chi sa ben respirarë e sillabdre Saprà'bencantare" :'!

■ PACCHIAROTÏI-, .1

La respiration, dans le chant comme dans la vie, est de toutes les fonctions de nos organes la plus importante et la plus nécessaire. ;

Une bonne respiration est l'élément principal d'Un bon style, et le chanteur qui saura bien respirer obtiendra toujours le plus grand succès. « Malheureusement, dit Crivelli, cette branche si importante de l'art du chant est presque généralement négligée, soit par suite de l'inexpérience des maîtres, soit à cause de là négligence des élèves. Très peu de chanteurs savent faire un bon usage de la respiration, et souvent, en cherchant à chanter avec expression, ils ne parviennent à faire entendre que des sons désagréables à l'oreille et à se rendre ridicules par leurs contorsions. » Lorsque nous parlons, notre respiration se fait sans effort et si nous pouvons donner sans peine à notre voix toute les inflexions qu'exige le sentiment que nous voulons exprimer, c'est qUe la respiration se produit naturellement et comme à notre insu. Le chanteur doit pouvoir arriver à acquérir la même aisance. « Il faut, comme dit Rameau, que le chanteur ne soit occupé que du senti-

ment qu'il Veut:rendre; ToutiIe;reste;doitHuisêtre?si familier qu'ilne soit pas obligé d'y revenir.» Peur obtenir eerésultatuLfautiunei étude longue et minutieuse■; et la: respiration,; s pourde 'maître;'/comme pour PélèVèj estumdès-points: les plus délicats ueT'ensôignementduchant<\ Au ; dix-septièmë : Tsièele «tau ;dixfhuitiemejïles études; du! chantien Italie furent dirigées plutêt enivue ;dela virtuositéqueide -l'expression dramatique. Lé'chant était;; et a étéilohgtemps un art spéciai.quis avait son:styIej;sàmûsiqUe;isës;formUléS; efcdansTeqUêllamélQdie, quoiqu'on en ait dit; quànd.ilr y avait mélodie.véritablej était secon vérnent dramatique; le sentiment déjà situation ; cédaientdevant l'artdu chanteur ; et, eh considérant avec soin certaines; pages du stylé italien tombées dans Un ihjusteimépris, onestétohnédUsoin, dél'élégançe;;du charme, du respect même aVee lequel la voix humaine y était traitée, et on conçoit l'admiration des dilettanti pour cette musique, morte]aujourd'hui, vivifiée alors par des artistes de génie. Le chanteur savait bien que sur lui était concentrée toute l'attention du public; qu!il. était au-dessus; du drame, au-dessus de la musique elle-même; aussi était-il plus préoccupé de la beauté et de la douceur que du volume et de l'intensité du son. Il cherchait particulièrement ses effets dans l'étendue et dans: la flexibilité de: la voix, toujours sûr d'exciter plus de transr ports d'enthousiasme; par une belle Messadi voce, par des trilles, par tous les brillants embellissements dont il fleurissait son chant, que par de violents accèa de passion. Or, c'est en grande partie à l'art de bien respirer qu'il devait la douceur, la; pureté et la durée du son ; aussi apprenait-il avec le plus grand soin à mesurer sa respiration avec économie; au point de pouvoir exécuter des traits dont la durée dépassait vingt ou vingt-cinq secondes, Farinelli, par exemple, chantait sans reprendre haleine des passages composés de trois cents notes.

En France, l'esthétique musicale est tout autre. Les faiseurs de roulades, comme on dit vulgairement, ne tiennent qu'un rang secondaire parmi les artistes ; mais, par une singulière erreur, les chanteurs et leurs maîtres, uniquement, occupés de l'expression dramatique et passionnée qui exige une grande puissance et une grande portée de voix, ont laissé de côté les études et les procédés pratiques par lesquels on pouvait obtenir ce résultat. « Les maîtres, dit Rameau, ont. toujours enseigné le goût du chant,, sans s'occuper beaucoup des moyens qui doivent en procurer l'exécution ; il n'est donc pas étonnant qu'il y ait si peu de bons chanteurs en France, vu qu'on ne les doit qu'au hasard. » Comme le grand maître dijonnais, nous devons constater le fait, RÉSBIRATION 71;

elnoWperïsonst que'sctestiàetteJîuégîigènce qu'est ? due l'infériorité dëribtreyécoléUffahçaise: duœhànfe;Cértes;«; làïyôîxshùmainei est un«simpleî<moyemd'expressionodramatique, ;c'estwlènplus beauïléï plus émouVantpTéplustVàrié desUinstruments;! niaisliéllénnéh doit pas* cher-cher-à"éelipser la musiques qu;ëllei;sert à exprimer;.: j Elle: fdonPSe pliera toutes les exigences du ;dràmé j à toutes lies;lois de la déclamai tionf même lorsque ces lois 1 ne sont pas toujours .Cellesdu stylëîvoéàl lèplus-pUr. Mais comment-pourrayt-ellë!être?l'humblëfesclave dejceiui: qui 1 là dirigé; • comment pourra-feélleén; même temps, légère; et puis* sahte Voler sur les: ailes; d'un allégro passionné;; suivrédestméândrës d'un récitatif aux accents variés ou d'unlargo; expressif, si le chanteur né s'est pas exercé; de bo nne h èur e à< toutes: les difficultés du chant s'il n'a pas appris, dès le commencement de ses études,: à; bien ménager la respiration, qu'on pourrait presque appeler la forcé motrice de là voix humaine? :r;! ;a :, HU:

Quoiqu'ils aient bien compris l'importance de la respiration et que dans leurs écoles les vieux maîtres italiens aient pris grand soin d'apprendre à leurs élèves à bien respirer; ils ont laissé peu de règles positives à ce sujet. Tosi se contente de dire : « Lé maître doit apprendre à l'élève à bien diriger sa respiration, à en prendre un peu plus qu'il n'est nécessaire, mais jamais; de manière à fatiguer la poitrine. » Et, jusqu'au commencement de ce siècle, nous ne trouvons dans les traités que des préceptes généraux qui ne sont pas plus explicites que ceux de Tosi. Blanchet et Rameau, tout en s'appuyant sur de bons principes, sont entrés dans peu de détails. Maïs à partir de la méthode du Conservatoire, les maîtres ont multiplié leurs conseils à ce sujet. Cependant ils se divisent en deux écoles;; entré lesquelles nous aurons à nous prononcer.

Nous traiterons d'abord la respiration au point de vue de l'émission de la Voix, des exercices, du timbre, de toute la musique, en un mot, chantée sans paroles, réservant pour un chapitre spécial les 1 préceptes qui ont rapport au phrasé, aux accents ou périodes musicales, à l'application des paroles sur là musique. Le lecteur a déjà vu, dans le chapitre de l'appareil vocal, par quel mécanisme s'opère le phénomène de la respiration, aussi, abord erons-nous notre sujet sans revenir sur cette question déjà élucidée.

La majeure partie des élèves et des chanteurs s'imagine que pour chanter, il faut respirer autrement que dansla vie ordinaire; C'est une erreur grave, dont les effets désastreux se manifestent par l'altération de la voix et la fatigue qui en résulte. Nous admettons comme seule bonne la respiration diaphragmatique, et en cela nous nous appuyons 72 ;. ;LE.:CHANT

>sute l'autorité du plus grand nombre des maîtres (1) et sUr notre propre expérience. L'élève doit d'abord prendre la pose indiquée au chapitre delà tenue;du chanteur et disposer sa bouche conformémentà ce que nousiavons dit. Dans Cette position; il inspirera naturellement etTente'mentcomme dans la respiration ordinaire i en gonflant un peu-lécreux-de l'estomac, le ventre-se portant légèrement: en avant,\et la poitrine se soulevant aussi en avant en raison de la quantité d'air inspiré ; après que le son aura été attaqué, l'expiration se fera lente, égalé et sans secousse; avec là plus grande économie dans l'écoulement du souffle, afin de laisser les mouvements de la respiration s'accomplir comme dans la vie ordinaire. Il faut en même temps soutenir la voix et lui conserver le degré d'ènergieirelative qui permet delà conduire et la rend plus expressive. Il.est essentiel de ne point faire une trop grande inspiration, car, si dans l'état de dilatation; les poumons sont chargés d'une trop grande quantité d'air, il en résulte un développement inusité de la poitrine et.une torture qui porte nécessairement celle-ci à laisser échapper le souffle rapidement et avec force afin de revenir à la position normale. Dans ce-cas, la raideur qui se produit dans tous les muscles du cou qui concourent à la formation de la voix rend l'émission du son mauvaise et empêche même l'articulation des paroles. II faut, au contraire, inspirer modérément et conserver la plus grande souplesse et la plus grande liberté à toutes les parties qui composent l'appareil respiratoire et vocal.

Lorsqu'un élève commence l'étude du chant, il est déjà trop enclin à négliger tout ce qui est naturel; c'est alors qu'on le voit inspirer profondément et laisser échapper l'air, même avant d'avoir commencé à chanter. Il lui est impossible de soutenir un son au delà de quelques secondes, il s'épuise en respirations fréquentes. Loin de pouvoir maîtriser sa voix, il chante alors de manière à s'étourdir et provoque par là un désordre d'esprit tel qu'il ne lui est plus possible de fixer son attention sur aucun des points essentiels qui lui ont été expliqués. La faculté de respirer varie chez les individus selon le degré de vigueur de leurs poumons ; mais elle peut se développer par un travail prudent, et il faut que le maître n'oublie pas que l'inspiration doit être proportionnée àlaforce physique de l'élève; Cependant, il faut toujours éviter de la faire trop profonde, et ne remplir les poumons que d'unemoyenne quantité d'air, afin de co nserver la plus grande souplesse à la poitrine.

(1)Blancliet, Rameau, Crivelli, Lamperti, Battaille, Debay, Gérard, Concone, Rodrigtiez de Ledésma, D* Mandl, J.-F. Bernard, M. Panofka, iloltzem, Fournie, Segond.

« Il faut, dit Lanza, que la respiration se fasse sans bruit et sans mouvements apparents extérieurs de la poitrine. »

La méthode de respiration dite diaphragmatique, et qui est celle que nous venons d'exprimer, parait, en effet, la plus simple, la plus facile. Cependant, par une singulière erreur, beaucoup de professeurs, et en tête les maîtres qui ont rédigé la méthode du Conservatoire, ont adopté la respiration que M. Mandl appelle claviculaire, et que nous repoussons de toutes nos forces. Voici ce que dit la méthode du Conservatoire :

« Il faut observer que l'action de respirer pour chanter diffère en quelque sorte de la respiration pour parler. Quand on respire,' pour parler ou pour renouveler simplement l'air des poumons, le premier mouvement est celui de l'aspiration, alors le ventre se gonfle et sa partie supérieure s'avance un peu, ensuite, il s'affaisse, c'est le second mouvement, celui de l'expiration ; ces deux mouvements s'opèrent lentement, lorsque le corps est dans son état naturel. Au contraire, dans l'action de respirer pour chanter, en aspirant; il; faut aplatir le ventre et le faire remonter avec; promptitude, eu gonflant; et avàn çant la poitrine ; dans l'expiration, le ventre; doit revenir fort ; lentement à son état naturel, et lapoitrine s'abaisser à-mesure, ;afirt;de;cônserver et de, ménager l'air le plus longtemps possible. » ; MM

Sur ce thème, les maîtres ont brodé des; variations nombreuses,' et nous en comptons, parmi les meilleurs, qui n'ont pas craint d'enseigner ces doctrines déplorablësy sans s?apercevoir qu'ils ne les ; appliquaient pas dans la pratique et qu'ils ne pouvaient les appliquer. ; ;

G, Duca, Manstein, Garaudé, Carulli,, Lablache,; Mi. Manuel Garcia, M™ 6 Mainvielle-Fodor, Fétis, se sont rangés à la méthode du Gonservatoire. ■■ ■ . --.■:■ — -';-':;;--■■-:.'.I,'-:; ■;.;■:■-;:. :">-.--.,,.

N; est-il pas étonnant que tant de maîtres et de chanteurs émérites se soient ainsi trompés sur les principes de la respiration, sans avoir cherché à se rendre compte, parl'observation, si leurs doctrines étaient conformes à la nature, sans même avoir remarqué sur "eux-mêmes, en chantant, que la pratique était en désaccord avec leur théorie?

Cette manière de respirer est contraire à la nature : elle amène une fatigue extrême dans l'organisme du corps, et, par la contrainte qu'elle impose à la poitrine, elle cause des contractions musculaires, dont l'effet est de rendre impossible la production d'un son rond, pur et agréable.

M. Mandl, dans les conclusions de son mémoire, a fort bien résumé les inconvénients de la respiration claviculaire et les avantages de la respiration diaphragmatique.

74? ■WWM!f»i

Sll'Oti poséaitilIà'iqUéstibn 1 dëT savoir >qUël mode de: respiration lê'cnanféùr ôu'l'bràfëurdévrâ%Kocisir:pôur conservée sa vôix-ëfc pour éprouvée'ïérhoïhs dèviatiguè'pôsèiblë; nous'répondrons; sans hésita-» tioh'î' ûû'avâhtf tbihv le- type 5 claviculaire doit être banni et de TenseighënTientët'de là pratique' ; s;%';i" «-'- ;..;-'-. ,-.- = ;;.;■' -:■-.-.-. ..■;-<,■-::-<■•:,; a ÎJàhs Ta respiration claviculaire; en effet, la lutte vocale et avec elle là fatigué sont très Considérables, parce qUe beaucoup de niUS' clés agissent dans l'inspiration et l'expiration, parce que des parties fixée'et. peu flëîibïeS doivent-être déplacées, parce que le larynx est fortement" abaissé, la glotte élargie et les cordes relâchées pendant l'inspiration, et que pendant l'expiration nécessaire à la modulation du sonVTé larynx; là glotte et les cordés Vocales doivent se trouver dans des conditions diamétralement opposées. Tous ces mouvements sont tellement enchaînés les uns aux autres, que l'inspection seule de Ta clavicule et des épaules permet de deviner la position du larynx. " « Ces tractions opposées, exercées sûr le larynx pendant Te chant lorsqu'on a adopté Ta respiration claviculaire, rendent l'émission de la voix plus difficile, plus fatigante, moins harmonieuse.

« L'effort considérable, l'enflement du cou, le gonflement des veines jugulaires, le renversement de la- tête, l'inspiration bruyante, forment le cortège habituel de cette respiration fautive ; elle peut même occasionner à la longue, dans les muscles intéressés, une excessive sensibilité et des contractions spasmodiques ; les tiraillements dans la région mammaire, les enrouements instantanés, se trouvent ainsi fréquemment expliqués. Cet état pathologique peut, dans les muscles intrinsèques du larynx, amener leur atrophie plus ou moins complète, avec perte de là contractilité et perte consécutive de la voix.

« Le médecin doit par conséquent, s'appuyant sur des raisons ana• tomiques et physiologiques, insister sur ce que le type de la respiration claviculaire ne soit jamais employé. L'expérience des artistes et l'enseignement de quelques-uns de nos premiers maîtres de chant se sont déjà, depuis longtemps, prononcés dans ce sens.

« Reste le type diaphragmatique et le latéral.

et La lutte entre l'inspiration et l'expiration, c'est-à-dire la lutte vocale, et par conséquent aussi la fatigue qui en résulte, est, à son moindre degré dans la respiration abdominale, parce qu'alors un petit nombre de muscles seulement (principalement le diaphragme) est mis en jeu, parce qu'il ne s'agit que du déplacement des viscères mous et mobiles de la cavité abdominale, parce que pendant l'inspiration le larynx reste dans sa position normale, que la glotte ne subit ni élargissement ni rétréeissement notables, que les cordes vocales ne

sontnlrelâchées; ni, Rendues d'une manière appréciable. L'expiration nécessaire- à la modulation du son trouve donc les organes principaux dans leur position et tension naturelles. Le déplaeementrdu larynx, le, rétrécissement de la glotte,, la tension des cordes vocales,, la dilatation des poumons, toutes ehoses nécessaires à la production du son, peuvent par conséquent s'effectuer sansrésistance, sans luttes'notables, et aussi sans, fatigue. » (De la fatigue, de la voix dans ses rapports avec le mode de respiration.)

Quelques maîtres recommandent aussi, comme exercice, d'inspirer lentement sans chanter une grande quantité d'air, de la garder un instant, delà laisser ensuite s'écouler le plus lentement possible, puis enfin de rester encore quelques moments les poumons entièrement vides. Lablache, M. Manuel Garcia et quelques autres, conseillent cet exercice pour le développement des poumons, afin de leur donner une plus grande élasticité, et d'acquérir par là une respiration plus longue. Nous ne partageons pas cette opinion, et nous croyons au contraire, avec M. Panofka, que cet exercice ne sert qu'à fatiguer les poumons, sans aucun profit pour le chanteur.

Il est un dernier danger contre lequel nous devons bien mettre en garde les élèves et les maîtres : Qu'on évite avec soin de chercher à prolonger le son en forçant la respiration 1 Nous ne pouvons mieux faire, à ce sujet, que de citer ces excellents conseils que Boisquel donne dans son essai sur l'art du comédien chanteur: « En voulant prolonger le son au delà de sa force, on oblige les poumons à se charger d'une trop grande quantité d'air; Ils perdent leur élasticité, la voix devient molle et traînante, la justesse s'en trouve altérée, la respiration se fait avec violence et avec bruit. Ces défauts se trouvent presque toujours chez les chanteurs qui, dès leur enfance, ont cherché à prolonger leur souffle et à filer des sons ; ils perdent leur voix de bonne heure.

« L'air a dilaté les fibres nombreuses des poumons, qui étaient trop jeunes et trop délicats pour supporter cette fatigue. A vingt ans, la respiration se fait avec bruit, et à vingt-cinq il y a un dépérissement marqué dans la voix. Les jeunes poitrines demandent le plus grand ménagement; et, pour peu que le souffle soit passable, il ne faut pas ehercher à filer des sons et à les étendre. On le fera quand l'âge nubile aura donné aux poumons la solidité nécessaire. La voix en acquerra plus de force et plus d'énergie, et sera plus pure et plus harmonieuse. » .

Manière de disposer la bouche pendant les exercices.

L'élève devra, en grande partie, la pureté de l'émission, l'éclat et la qualité de la voix à une bonne position des lèvres, des dents, de la langue, du voile du palais, de tous les organes enfin qui concourent à la formation du son dans la cavité buccale. « Les règles relatives à la position de la bouche, dit Mancini, que l'on considère souvent comme peu importantes, sont néanmoins absolument essentielles pour réussir dans le chant. Ce n'est qu'après une longue suite d'observations, et après une expérience de beaucoup d'années, que je suis parvenu à fixer mes idées à cet égard. »

Les vieux maîtres de l'école italienne, jusqu'à la seconde moitié du dix-huitième siècle, avaient parfaitement compris l'importance de cette partie de l'enseignement ; mais ils s'étaient fiés à la démonstration orale pour inculquer aux élèves les bons principes, plutôt que d'en formuler les règles dans des méthodes. Ce ne fut qu'en 1723 à peu près que les écrits des théoriciens devinrent plus explicites. Mancini le premier entra dans les détails les plus circonstanciés sur cette matière, et après lui les maîtres de chant ne crurent mieux faire que de le copier à l'enyi.

En France; on fut plus long à faire ressortir l'Utilité des règles de la .position de la bouche, et, Je dirons-nous, les auteurs qui, à partir de 1812; s'occupèrent de cette question délicate, ne surent que reproduire le théoricien italien sans poser de lois fixes basées sur la pratique et l'observation (1),

, Tentons l'épreuve à notre tour,, aidons-nous de l'expérience du passé comme aussi de nos observations personnelles, et peut-être serons-nous assez heureux pour donner sur ce sujet quelques règles utiles et définitives ; mais, avant de commencer, faisons bien observer h nos lecteurs que nos préceptes s'appliquent particulièrement à l'émission du son, aux exercices élémentaires, aux gammes, anx vocalises, en un mot à toute la musique qui doit être chantée sans paroles sur les voyejles, a, e, i, o, u.

(1) Voici les noms des auteurs qui ont traité avec le plus de succès, dans leurs méthodes; cette question de la disposition de la bouche. '

Tosi. Rodrigue? de Ledesma. Lamperti.
Mancini. Griyelli. M. Panofka,
Martini. Carulli. G. Duea.
Marcello Perino. Concone. Fétis.
Manfredini. Lablaclie. M. Manuel Garcia.
Manstein. Lanza. Méthode du Co'nserv™.

MANIÈRE DE DISPOSER LA BOUCHE PENDANT LES EXERCICES 77

Ce n'est point sans difficulté que le maître peut arriver à fixer les règles de là position uëT

là prodigieuse variété que la nature a misé dans la conformation de la bbùfehé de Thbhihié. Dans notre lbhguècârriérë' d'ënsèigfrèmèrifvndus h'àvôns pas réhëôhtrë deux élèves chez lesquels la 'dispbsitiôhoie01ftt bouché; des lèvres, dès dents, etc., fût identique. L'un VIS bouche trop large, l'autre trop étroite ; chez celui-ci là longueur 5 des 1 dêhts est trop considérable, pas assez chez celui-là; C'est au maître à prendre soin d'observer soigneusement la conformation de la bouché de son disciple, à trouver une position qui permette à Ta voix de sortir pûré et belle, à l'articulation de se produire librement; et ëetté position une fois trouvée, il doit veiller scrupuleusement à ce que l'élève là conserve toujours.

Là facilité même apparente de l'application décès règles éstun écueil dont il faut se garder, et ces recommandations minutieuses, sinéées* sâirês, sont plus d'une fois oubliées pendant le cours même de la leçon;

L'observation stricte des règles que nous allons poser demande à l'élève beaueoup de patience et d'attention. Il est très! difficile qu'il retienne et applique dès les premières fois les préeep tes relatifs à la position de la bouche et de'la langue; et presque toujours, au troisième ou quatrième son qu'il posera, la bouche aura déjà changé de position. Le rôle du maître est alors important dans ces premières indications. «Qu'il ne croie pas avoir assez rempli son devoir, quand il a répété sans cesse: « Ouvrez la bouche ! > Selon mon opinion II doit expliquer avec douceur quelle est précisément, relativement à l'élève, la véritable position de la bouche; Qu'il ne cessé pas de l'expliquer chaque fois que cela sera nécessaire, parce que c'est le point essentiel.» (MANCINI).

La bouche doit être souriante, sans affectation ; les coins des lèvres légèrement retirés en arrière; les lèvres doucement appuyées contre les dents. Le visage doit avoir l'aspect agréable sans arriver absolument à l'expression du sourire. Il faut donner à la bouche une ouverture proportionnée à sa conformation, mais « de manière à pouvoir placer le bout de l'index en travers, » dit Lablache. Que la mâchoire inférieure tombe naturellement et sans raideur. Toute contraction de ses muscles ou de ceux qui l'environnent aurait pour résultat d'empêcher l'émission du son, de le rendre guttural ou d'une mauvaise qualité.

Ces règles sont aussi celles des vieux maîtres.

Tosi reeommandait aux professeurs de veiller avec soin à ce que la bouche eût toujours la grâce du sourire, autant que le permettaient les paroles, plutôt que d'affecter un air sévère.

La bonne position de la langue est d'une importance capitale dans l'étude du chant : « Elle nous paraît, dit M. Panofka, mériter une plus grande attention qu'on ne lui en accorde généralement.

' Mais là aussi les règles peuvent varier à l'infini suivant les individus. Cependant si la langue est dans de justes proportions avec la conformation de la bouche, si elle n'est ni trop longue ni trop épaisse, on peut poser Tes règles générales suivantes :

La langue doit rester inerte sans la moindre contraction, la base aplatie, la pointe appuyée doucement contre les dents de la mâchoire inférieure, les bords latéraux légèrement relevés et touchant un peu les dents, le milieu de la langue creusé do manière à former une espèce de cuillère. Cette position permet au voile du palais de se relever modérément, et laisse un espace suffisant entre la langue et la voûte palatine pour livrer passage au son qui sort alors parfaitement libre et ample. Si la langue ondule dans la cavité buccale, le son deviendra nasillard et guttural; si elle est convexe, elle gênera la libre circulation de l'air sonore.

Il est, dans l'art du chant, peu de parties qui présentent plus d'ècuèils que'la-position.'de la bouche; malgré l'apparente facilité des préceptes que nous venons d'exposer, on ne peut s'imaginer combien de défauts contractent les élèves, presque sans s'en apercevoir. Si le maître laisse à ces défauts, nous dirons même à ces vices, le temps de s'enraciner, il sera plus tard impossible de les corriger, et la négligence du professeur pourra influer à; jamais sur la carrière du chanteur. « Les défauts les plus contraires au chant, ditla méthode du Conservatoire, proviennent souvent d'une position vicieuse de toutes les parties qui composent la bouche. »

Nous ne pouvons, Comme on le comprend bien, signaler tous les dangers dans lesquels l'élève peut tomber ; cependant nous en énumérerons quelques-uns.

Lé premier, et celui contré lequel ij faut soigneusement mettre eh gardé les élèves, c'est la préoccupation qu'amènent souvent les recommandations du maître. C'est le cas de rappeler ce précepte de Rameau : « Pour bien chanter, il faut surtout prendre la peine de n'en prendre aucune. »

Quelques-uns s'entendant dire souvent: « Ouvrez la bouché, » l'ouvrent tellement qu'elle ressemble à 'mi: petit four, dit Mancini, et que dans cette attitude ils semblent aVoir Utté bouche de poisson:'" 1"

« L'ouverture démesurée de làbbUchë fait que le chanteur à lia Voix danslagorge ; et, chose plus grave encore, ce son guttural sé'éorrigé difficilement; en effet, les fibres du gosier demeurant ainsi tendues,

perdent la flexibilité nécessaire pour donner à la, vobj. sa clarté naturelle.

I M I v. Lv I

« On en a rencontré d'autres, au contraire, qui, croyant bien placer la bouche, l'ouvraient, à peine, lui donnant une forme ronde, et, pour comble d'erreur, avançaient la langue jusque sur les lèvres. » (MANCINI). , ,

Quelques autres chantent les dents serrées et empêchent par là leur voix de prendre tout son développement. En revanche, un trop grand écartement des mâehoires, resserrant le pharynx, éteint les vibrations de la voix. Enfin si on avance les lèvres en forme d'entonnoir, le son devient lourd et pâteux.

Nous avons incidemment parlé de la langue et des inconvénients qu'elle présente lorsqu'elle est dans une mauvaise position. Il est bon de nous arrêter un instant sur ce sujet.

Qu'on se garde bien surtout de refouler la langue en arrière et de la gonfler par la base. Sur 20 élèves, 19 tombent dans cette faute grave. Ce gonflement de la langue cause l'abaissement du voile du palais,, de manière que le son n'ayant, plus ..qu'une très étroite ouverture pqUr passer entre la langue et le palais, la voix devient gutturale et nasale. Le maître doit veiller soigneusement à corriger ce défaut.

Nous conseillons, dans ce cas, de faire émettre souvent les sons sur ô et sur eu.

Nous avons signalé le cas où l'élève avance la langue hors de la bouche. Non seulement alors la voix devient sourde ; mais la langue n'étant pas dans sa position naturelle, le son,, gêné dans sa sortie.par la grosseur de cet organe, ne trouve plus d'issue que par le nez.

Nous avons indiqué la bonne disposition de la bouche, signalé les défauts dans lesquels pouvait tomber l'élève ; mais, nous le répétons, la part du professeur est aussi grande que celle de l'écolier dans cette partie de l'enseignement ; il est bon même qu'il prenne quelques précautions matérielles propres à. lui rendre plus facile l'observation, qui lui permettent de surveiller plus exactement son élève, de le suivre attentivement pendant qu'il chante, de pouvoir le reprendre et corriger immédiatement des défauts qu'il est sur le. point de contracter. Un moyen simple pour arriver à ce but, et conseillé par Marcello Perino, est que le maître ait l'élève en face de lui, et non à ses côtés, afin qu'il puisse le regarder sans cesse, et le reprendre au moment opportun, ce moyen utile n'exige qu'une précaution, celle de se pourvoir d'une partie double de chant, dont le maître et, le disciple feraient usage séparément.

Attaque et émission- du son.

La voix'humaîne, le plus beau, le plus riche, et en même temps le plus fragile'de tous les instruments, se présente rarement à l'observateur avec cette pureté de son, ce coloris varié qui lui permettent d'être l'interprète des inspirations les plus multiples du compositeur. On ne peut mieux comparer la voix non cultivée qu'au diamant brut enveloppé dans sa gangue et dont les feux restent cachés jusqu'à ce que la main dUlapidaire les fasse éclater à nos yeux. II est fort rare de rencontrer une voix non cultivée qui ne soit entachée de quelques défauts. Les unes sont tremblantes, chevrotantes; les autres nasales, gutturales, sourdes, voilées, ternes, criardes, grêles, dures, etc. Tous ces défauts peuvent être corrigés ou atténués. C'est au maître à distinguer les vraies qualités de la voix, c'est à lui à mettre en lumière les mille facettes du diamant.

Il devra s'assurer d'abord de la justesse de la voix de l'élève. « II est indispensable de chanter juste, dit M" 10 Damoreau. Sans justesse point de charme, la justesse ne se donne pas; cependant, en travaillant avec application les intervalles de tous genres, faits lentement, avec l'aide du professeur, on peut quelquefois arriver à chanter juste, môme quand ■la; justesse h?est pasdâhslà nature. »

On ne doit pas chercher à développer le volume de la voix avant d'en avoir corrigé les défauts et assuré La justesse.

Aussi la première chose que doitfaireIë-'maître, est-elle de tout tenter pour rectifier l'intonation. '

Si ce défaut de justesse: est incorrigible, s'il s|àperçoit que tous ses efforts sont vains, il n'a plus qu'à abandonner l'élève, dont la voix est trop récalcitrante;

L'attaque du son n'est pas sans présenter de sérieuses difficultés, et les maîtres sur ce sujet ont varié dans leur enseignement. Nous allons exposer notre théorie basée; sur une longue expérience et l'autorité des meilleurs auteurs. Il est bien entendu que dans ce chapitre, comme dans tous Ceux'qui précèdent, nous n'avons eu eh vue que les exercices préparatoires du chant, et que l'application des paroles à là musique modifiera en quelques points nos préceptes.

Pour commencer l'étude de l'attaque du son, il faut d'abord s'eXercerpariitte des notes: dont l'émission se fera sans gène et sans fatigue, et toujours vers là partie inférieure de l'échelle vocale; le médium de la voix n'exigeant que des efforts modérés. La pousser vers l'aigu ou le grave, au commencement des études, c'est vouloir là ruine du ATTAQUE ET.-, ÉMISSION DU SON 81

chanteur. « Le maître, dit Tosi, ne devra aborder les sons aigus que doucement et avec ljesuplMgMndeSïprécutipnssjÂ

Pour attaquer le son, l'élève se conformera à ce que nous avons dit, âuxehapitrësrjde la ténue duchanteur;.dela;position deTàibouëfeë etide la respirationpuis., il inspirera mbdërémênt, mais de; manière i remf plir suffisamment lesppumons,,sansle.ur.causerIâm iL attaquera le son, sur la voyelle :«:,clair; sans violence;; rtiezzo foçte, cependant avec assez d?énergie pour donner à la voix une certaine Sonorité.,,/.-.;,.., . .-....'•.■■,.-. ,,-:■ ■■■ -,-.--,,;„ ;-.-, ;,;:-/:'--...-,,-■>-

, Dans tous ces exercices préparatoires, on doit, bien; se garder:de laisser sortir mollement la voix ; > il fàui qu|elle soit toujours férmey et, pour ainsi dire, intelligente dans sa couleur,,dans sa sonorité, comme dans son; émission. « L'attaque du son, dit Bàttaillëy doit séfairesans violence, pour que les muscles, ne soient pas surmenés par une .série de contractions brusques, et la membrane vocale froissée par une explosion outrée du courant d'air qui la met en vibration; de plus yen employant, dès les premières études, une grande énergie dans l'attaque du son, on provoque infailliblement la synergie musculaire, et on' retarde les progrès de l'élève en entretenant chez lui la raideur à laquelle il n'est que trop disposé naturellement, v

Le son doit être aitaqué franchement, mais avec douceur en ayant soin de ne le prendre ni en dessus, ni en dessous, comme on le voit par cet exemple :

Il faut aussi qu'après avoir introduit l'air dans les poumons, l'élève n'en laisse échapper aucune parcelle avant d'attaquer le son. Ce défaut, presque général chez les commençants, a pour effet de fatiguer la poitrine, de compromettre la respiration, et, par suite, d'empêcher de soutenir le son.

On doit éviter d'attaquer le son par des coups de poitrine, ce qui peut avoir lieu lorsque les poumons ont perdu une partie de la respiration par l'effet de la maladresse dont nous venons de parler.

Pour que l'attaque du son soit bonne, il faut, après avoir inspiré, maintenir l'air derrière la glotte qui se ferme pour un instant, puis articuler le son sans brusquerie, par un léger mouvement des lèvres de la glotte, qui devra s'ouvrir subitement, sans secousse et sans contraction, pour livrer passage à la voix. M. Manuel, Garcia conseille d'attaquer les sons sur la, voyelle ,a, très claire, au moyen de ce qu'il appelle le coup de la glotte « Il faut, dit-il, préparer ce coup de la glotte en la fermant, ce qui arrête; et accumule Pair à ce passage; puis, ' commes' s'il/s'opérait une rupWe au moyen d'une détente, on T'ouvre par un-coup séc et vigoureux, semblable à l'action des lèvres prononçant énergiquement le p. Ce coup du gosier ressemble aussi;à l'action de l'arcade palatine, exécutant le mouvement nécessaire pour articuler la"lettre A." » Cohcone, Lamperti, Holtzem, Battaille, combattent cette manière d'attaquer le son. « Contrairement à l'opinion de Garcia, dit Hoïtzëm, je crois avec Lamperti que le pincement de ia glotte peut avoir dès inconvénients, en ce sens qu'il rend le son guttural et arrête la vibration au passage. En outre, il est bon d'observer que ce procédé réclame déjà une certaine expérience chez l'élève, ce qui ajoute encore âîla difficulté de son application. » M. Panoffca est le seul après M. Garcia qui conseille ce procédé que, pour notre part, nous n'admettons pas au commencement des études.

Eh.èjfet, ce coup de là glotte, très difficile dans les premières études, produit, s'il est mal exécuté, une espèce de déchirement des cordes vocales, fort pénible pour l'élève et désagréable à l'oreille. M. Garcia, en conseillant cette manière d'attaquer le son, a voulu obtenir plus de netteté, et éviter ce défaut, si fréquent chez les élèves et même chez certains chanteurs, qui consiste à prendre la note une seconde ou une tierce plus bas, pour y arriver ensuite en traînant la voix d'une manière insupportable à l'oreille et nuisible au chant.

Il est d'autres moyens de corriger ce défaut sans avoir recours au coup de la glotte, et nous pensons que celui'que nous avons indiqué précédemment suffit pour éviter l'inconvénient que nous venons de signaler. .-.*.,......

il faut .dire cependant que le procédé de M. Garcia peut être employé avec bonheur pour donner plus de force et d'énergie à certaines par ties du discours musical, mais alors seulement que, les études élémentaires étant terminées,, l'élève possède une certaine expérience. Nous ne devons donc pas rejeter complètement le coup de la glotte, d'autant plus qu'il faut rendre à M. Garcia cette justice qu'il a été le premier à l'indiquer, personne, avant lui, n'ayant donné de règles fixes pour l'attaque du son,

A l'appui de nos préceptes, nous citerons l'autorité des maîtres les plus accrédités. « On doit attaquer le son franc et juste, dit la méthode du Conservatoire; et sans arriver à ce son par aucune traînée. »

Garaudé, Lamperti, Battaille, Roucourt, Gérard, Manstein, Carulli, Mancini, Concone, sont d'accord avec nous dans leurs préceptes sur

l'attaque du son. Làhïpèrtii pour obvier aux ihëonvénièhts ué, présente cecoup: de.la glotte, conseillé aux commençants)d'attàquer le son avec la syllabe là, au lieu de la simple voyelle a; niais seulement au début dès études, pour éviter cette déperdition d'air insonore qui précède presque toujours l'émission du son. '".'.-' !.., . .,, ■

Une fois le son attaqué, il faut rendre rémission aussi bonne que possible ; etTe maître et l'élève doivent s'attacher à faire' sortir le son rond, sonore et mœlleux. s

Après avoir bien étudié la qualité de la Voix, le maître, saris perdre de vue les règles que nous venons d'exposer, devra choisir la voyelle qui conviendra le mieux à la bonne émission de tous les sons de l'échelle vocale. ,

Eh effet, il ne faut pas croire que la voix doive toujours être travaillée dans toute son étendue sur la même voyelle, et, que toutes les voyelles soient également favorables à l'émission du son. La voyelle o, par exemple, donne beaucoup d'éclat et de sonorité à certaines notés de la voix, tandis que d'autres notes voisines de celles-là, et chantées sUr la même voyelle seront ternes, sourdes ou rudes. Pour éviter cet inconvénient, il faudra chercher les voyelles qui donneront aux sons la couleur le plus en rapport avec les notes déjà émises. En un mot, il faut choisir la voyelle et en modifier là couleur sonore suivant les défauts à corriger.

Pose de la voix.

L'attaque et l'émission du son nous amènent tout naturellement à étudier la pose de la voix. On appelle une voix bien posée celle qui', dans toute son étendue , peut émettre les sons pleins, fermes, ronds et vibrants, sans vacillation ou tremblement.

Il faut qu'elle soit, par-dessus tout, exempte de ce détestable trémolo dont sont affligés bien des chanteurs, et dont l'effet d'harmonica produit sur l'auditeur une si désagréable sensation. Une voix bien posée doit être susceptible de toutes les modifications dans le timbre sans que la sonorité en soit altérée.

Afin d'arriver à ce résultat difficile, mais si important pour les succès de l'artiste et pour sa carrière, il faut soutenir le son avec une égalité parfaite, sans en augmenter ou diminuer la force ou l'intensité; on le conduira aussi longtemps que le permettra la quantité d'air inspirée, et on le quittera sans brusquerie, mais nettement, avant d'être arrivé à la fin de la respiration. De cette façon, on évitera celte espèce 84 .,,,v LE, CHANT;;.

d'expiration Tnyolontaireqm

rçiuomp pufflet nt pnô(ur

'lèYfrvtv.iemehtlaouplâ, au momentJJfajre jpuerJa, spufflçr;,Il est ,' égajeènl'ncesaire depe, paç laisser .échapper rapidement l'air qui reslèa dànsiespoumons,,ce qujLsercTun et,détestable., De mtaiïneAutps. fermer ia;bQue;en.quittant le son, sj opyeut éviter-ce bruit que nqus.: représentonsainsi;, à..iam. Il faut;surtout, au début des études, éviter d'émettre les sons à pleine voix,,-, comme le recommandent quelques, maîtres.

;ï;;;Les exercices, pourhrpose dû son doivent être; faits âinsiquerious Tayonssdéjà.dit; d'abordwezzo forte ou àmezzavoce ■(!-), selon la nature ou là .qualité delà voix.. Pour les. yoix jeunes qui n'ont pas ençpre atteint leur entière formation, il est absolument indispensable de ne faire émettre les sons qu'à demi-voix, sous peine de ruiner l'organe de l'élève ou même d'exposer sérieusement sa santé. \..'-j :&-iMoix dejfélèyeest ttës bien formée, on pourra le faireehanter mezzo forte, mais non forte.

- * Oh c'ommehcëràlà pose du sort par une note de poitrine d'une émission facile: les soprani, par exemple, prendront pour point de départ

lânôtë

.Ce son étant bien posé, on passeraàla note inférieure

si naturel puis au si bémol, mais on ne descendra pas plus bas. Ensuite pn reprendra la première note ut, et on posera successivement la voix sur toutes les notes, en suivanttoujours l'ordre chromatique jusqu'à Yut de la deuxième octave, et prenant bien soin de ne pas abandonner une note avant qu'elle soit bien égale à toutes les autres en sonorité et en timbre. Si..l!ëlève peut émettre sans gêne et sans fatigue ut dièzeet ré, il lui serapermis de lesiatteindre ; mais sans dépasser le mi dans les commencements.

On suivra la même marche pour le contralto qui pourra seulement

descendre jusqu'au la

; et en montant il ne devra pas de*»

passer le ré

Exemple pour les soprani et les contralti :

(1) Par cette expression à mezza voce, nous entendons faire chanter d'une façon sonore, mais à demi voix, sans toutefois tomber dans le piano. Mezzo forte est un degré plus fort que la mezza vpce.

II faut tenir les sons également, sans les diminuer hi les augmenter, comme nous l'avons dit, tant que le permettra la respiration ; puis respirer et attaquer le son suivant en le posant de la même manière.

On posera les sons graves sur a clair, et on arrondira peu à peu cette voyelle, en montant, de manière à la faire passer insensiblement de a clair sur a grave. On procédera de même pour les voix d'hommes.

Les basses et les barytons prendront pour point de départ la

note V! .. |

Les premiers descendront jusqu'au la inférieur, et les seconds jusqu'au si. Ils reprendront le premier Mt,;pour monter chromatiquëmént;

les basses jusqu'à l'ut |fc==±=|,; les 'barytons' jusqu/ajut■>'$.

Exemple: . ..... ■...-.,.;. Ï .;.; .■:;;■;.. eis/â;

Les ténors procéderont de même en se conformant:.à, l'exemple suivant: . , ■,., -.; -,,,; :,0

Si l'élève éprouvait delà difficulté à émettre les notes ëiëvé'efeénTes attaquant isolément, il faudrait procéder par dès ports de Voix ascendants à l'octave, comme dans l'exemple suivant : ! -

Par ce moyenla voix arrive sur la note supérieure sans gêne et sans

fatigue. :, ,,,,,

Cet exemple devra être transposé, et son étendue limitée suivant les moyens de l'élève. n : .-4 ■,<;..-,-

Nous recommandons l'exercice de la pose du son par degrés chromatiques, parce que, de cette manière, toutes les notes de l'échelle vocale, étant également travaillées, on arrive sûrement à donner une homogénéité et une égalité parfaites à tous les sons.; ï 1 :

Il faut que la voix sorte pure, sonore et égalé dans toute l'étendue que nous ayons indiquée pour chaque espèce de voix : « Que le iruyître apprenne à l'élève, dit Tosi, à soutenir les sons; sans que la voix hésite ou vacille, qu'il l'habitue à la bien poser, saris cela elle aura indubitablement cette espèce de tremblement si fort en usage parmi les chanteurs de mauvais goût. »

Les exemples que nous avons donnés pour exercer les voix, permettent de parcourir facilement l'étendue que nous indiquons. La position des organes relevant qu'une très légère modification pour l'émission de chaque son, il en résulte que l'élève peut passer d'un son au son voisin sans éprouver la moindre; gêne et en conservant le même timbre à la voix.

Dans la pose de la voix il ne faut pas oublier non plus que les vibrations,doivent être larges et qu'il faut que le son sorte librement et sans gêne.

Lorsque la voix sera bien posée, que toute l'échelle que nous avons, indiquée présentera une égalité parfaite, si le maître reconnaît à l'organe une fermeté convenable, il pourra augmenter un peu chaque semaine la force du son dans le même exercice pour arriver graduellement à chanter à voix pleine , sans cependant exagérer l'emploi delà force et atteindre le cri.

L'art de poser le son, si important dans l'étude du chant, a été l'objet de nombreuses observations des maîtres, et nous croyonsutile d'appuyer no.sv.co.ns.eils de leurs propres préceptes.

' Remarquons d'abord que, par une métaphore ingénieuse, poser le son s'appelait filer le son, filqre il suono, qu'il ne faut pas confondre avec ce que nous dësignonsaùjourd'huipar l'expression de sons filés. « La qualité qui caractérise un beau son,; dit Manstein, est qu'il ne soit pas poussé mais,bien filé... De même qu'une fileuse tire le fil de la quenouille; de même le chanteur doit filer le son de la poitrine sans le moindre effort. » «Une telle étude doit être bien commencée; Il faut d'abord s'exercer sur des sons de courte durée, reprendre haleine d'un son à l'autre, et enfin, à mesure que les organes de la voix s'habituent à l'émission du son, augmenter la durée des notes. C'est ainsi que l'on obtiendra une longue respiration. D'ailleurs, dans un exercice ordinaire, chaque son filé doit durer au moins 15 à 18 secondes. » (PANSERON).

Nous avons répété à satiété qu'il fallait avant tout ménager l'organe vocal et chanter mezzo-forte ou à demi voix, au début des études. Un grand nombre de professeurs et des plus réputés, font faire à voix pleine les exercices de la pose du son, sous prétexte de développer la voix et de lui donner de l'ampleur et du volume. Nous nous élevons de toutes nos forces contre cette théorie dont la déplorable influence est la principale cause de la pénurie de chanteurs qui se fait sentir aujourd'hui. Voici ce que dit Ch. Battaille au sujet des efforts que font les élèves et les artistes : « Tous les commençants et, ce qui POSE DE'LÀ VOIX 87;

estplUs>régréttablë;:la niàjorité dës'-cnatttëu

un; dangereux engouement pour les cris et les sonorités* exagérées:? iinposentà leur larynx des feoritractioris violentés,'Rendues èriWôi'é'pTUs pernicléusésspâr l'énergie'de- 1-expiration qui les 1 accompagné'. Il» '-."'* ' ! lf -Avouotts-lê, là grande école française de LullL;: Ramëâti;'Ghïétërquf'*"• puisait ses plus merveilleuses beautés dans la vérité' de- Tëxprëssiéh;s> n'àpàs peu contribué non plus à propager Fëcolè 1 dtférT dû -*diix&s'ép-'v' tième siècle et du dix-huitième. Comme nous l'avons dit, ces' màîtrësy chérchant avant tout la déclamation mélodique et justesse) prépèëûL paient peu de la voix humaine; Lorsque le Chanteur' possédait*'mïè* ' voix claire et sonore, que son articulation et sa prononciation étaient ' nettes, et qu'il savait se faire'entendre dans: une vaste sâllë; en îë lànîçait sur lascëne. .-,-.-....;-- :•;;;; ,'M.p.M».;.

L'histoire d'autrefois n'est-ellë pas Urt peu celle; d'aujourd'hui? Ecoutez ce que dit Roucourt à ce sujet : «Avant que; les'Français eussent connaissance des véritables règles, ils 1 disaient que les Itaïiëôs chantaient bien, à la vérité, mais qu'assez généralement ils 1 manquaient de voix. On croira d'autant moins 1 à cette assertion que les amateurs des beaux-arts, parcourant l'Italie dans tous les' sens, pouvaient 1 alors' attester que les chanteurs italiens, malgré cette prétendue absence de moyens naturels, remplissaient de leurs accents sonores et enchanteurs les temples sacrés, ainsi que les théâtres bien autrement vastes que ceux de la France, tandis que les chanteurs, Français pottr la plupart, n'atteignaient ce bût qu'en faisant des efforts incroyables, plus capables de briser le tympan des auditeurs que de les charmer. Ce qui prouve assez évidemment que crier n'est pas chanter. r>

Cependant vers 1775, époque ou l'on entendait déjà depuis près; de trente ans les bouffes italiens, où quelques hommes de goût étaient: allés en Italie et avaient rapporté dans notre pays les saines traditions du chant, où des maîtres purement italiens, comme Piccini, avaient passé sur la scène de l'Opéra, une légère réaction s'était faite contre; l'urlo francese, mais elle fut de courte durée.

Un maître dans l'art du chant, un artiste d'un inimitable talent et qui nous a fait éprouver à nous-mêmes les plus puissantes émotions artistiques, M. Duprez, en un mot, a beaucoup contribué, il faut l'avouer, à cet engouement dont parle Ch. Battaille, qui pousse les chanteurs à forcer leur voix et à chercher des effets dans l'exagération de la puissance. Le succès prodigieux qu'obtint cet artiste et par la beauté de sa voix et par l'admirable style de sa déclamation, dissimulèrent les dangers dans lesquels il entraînait toute l'école du chant; et bientôt tous les artistes s'élancèrent à sa suite sans s'apercevoir que M. Duprez

était un idéMJestprodigieuxfielïantiêu ru'on;fadrme,,mais;

quhinlimitejpasvsMâitres et; élèves: ur;ënt{g;uL, registrë ide:lâ;voix> devpoitrine; jusque ,-: dansvses;tdernières: limites,, en;, laissàrttjde côté-Iës étudës;aéléme;ntaires;,{[ui;pé

les genres de musique. Oh s'attacha simplement à donner .au son la. pLuBdgrande>fâmpIèur possible;;; onïchârigea; Içéiriissipn: naturelle, de là VoTxVauilifeU de cherchef: à

leïdéV;ëlbppëriiënt gradué de l'organe;vocal;; ; \\ ,■-,-; ■;.<}.-.■

,escomppsiteursvàTeuf tour,'sachant quelavictoire appartenait aux plus-fortès voix; "se jetèrent dans là mêlée, se rallièrent;à Téçolë de la, sonorité; exagérée; sans s'apercevoir qu'ils écrasaient les çhanteursspus; lèpoids de" leurs partitions* Les Italiens eux-mème?, si prudents, JUS-H qu'àvce jour, si pleins de respect pour la voix humaine, oublièrent toute mesuré;, et se placèrent au premier rang des partisans de cette école. Alors apparurent sur la scène, chanteurs et chanteuses éphémères,; aussitôt épuisés qu'entendus ; alors on trouva dans les écoles nombre de, voix ruinées avant la fin des études, ou gravement altérées dans leur timbre et leur sonorité au moment même des débuts; alors disparurent presque complètement les vrais chanteurs, et avec eux les œuvres qui faisaient Ta gloire de la musique, w

Qu'on se garde donc avec le plus grand soin de vouloir donner à la voix une étendue que la nature lui; à refusée. « Lorsqu'on entreprend, dit Çrivelli,|Iè;"dëVëloppeiriënt: des voix, il faut faire grande attention à ne pas les contraindre à s'écarter de leur caractère naturel. » Par un travail long et opiniâtre, on peut, à la vérité, faire gagner à la voix ijûelques notes dans le haut; mais cette acquisition contre nature entraîne nécessairement une perte proportionnelle des notes graves. De plus, ces sons aigus ne sont jamais d'un grand secours pour l'artiste; car il est rai-e qu ils soient beaux et d'une bonne sonorité. ' Puissent nos lecteurs, élèves, chanteurs ou professeurs, bien se pénétrer de ces doctrines!' ce n'est qu'en les observant, que les élèves arriveront à la fin de leurs études sans avoir perdu la fraîcheur de leur voix, que l'artiste pourra fournir une carrière longue et glorieuse, que le maître vraiment digrie de ce nom pourra fonder une brillante école qui sera Pespoir et le soutien; de la musique.

" '.Sons lies.

Chez -a piupart des auteurs français, comme aussi chez les Italiens tant anciens que modernes, la liaison des sons et les ports de voix sont considérés comme un seul et même procédé de l'art du chant et con- SÔ8S«IiîÉSr

m

fondus érisëmblëi Gëla; vient;de cé*quë; la;manière} îde conduire la*vôixè pour 1 lier "les sorisSë rapproches beaucoup; de cellé?qU'èxigévI?éXéeutién! du- port tfèi»fà.ëûs;né-pouvôns partager féettëi opinién-iA aussi îtràites?: rbhsïriôus sëârémëntëMés; appellentl

portàmeniàdiiMèV 1 ;-■;?s;o.:-;;k .-;■;.;';;;.;ii- ■■ ÎÎC* - ..i-.s.i&ns sb wm ml L Là liaison des sons- éôrisisté dans' là maniërède; pâsseR;àMri>sôh$aunq; autre en les 1 unissant tousdëUx-moëllëUsementeôufiobteriirj une Jiâiff son parfaite, il faut que le chanteurï après avoir respiré dirigé; làïpOUSs; sée d'air avec une très grande régularité;; de;tellè fàGonsiqueilà Voix, étant bien soutenue, glissé, pourv ainsiidiré* d'une note àl'autrëisaUSi interruption entré lessons. Les notés liées doivent être articulées;;éga* lemént et distinctement;àVëc là plus;graride justesse; llifâùkéviteryde; traîner là voix mollement entre les notés, ce qui causerait nécèssairëj ment une confusion dans les sons; on doit; au Contraire, là maintenir ferme et souple tout à la fois.

Il est indispensable de graduer l'intensité de la poussée; d'air à më sure que les sons s'élèvent vers l'aigu, et, dans les passages descendants, de la soutenir pour éviter la mollesse. La liaison se marque ainsi, par une ligne courbe tracée au-dessus des. notes; qui doivent être liées :'..'■ .;:*, ---..;-;

Quelquefois, pour mieux marquer la manière générale d'exécuter un morceau, le musicien écrit en tête delà première mesure ces mots : Legando e portando la voce, en liant et en portant la voix.

La liaison parfaite des sons constitue une des plu» grandes, beautés du chant; elle lui donne une limpidité et une grâce extrêmes, surtout dans les morceaux d'expression. Si nous voulions représenter auxyeux une série de sons liés, voici ce qu'il faudrait écrire; :

Les Italiens désignent la liaison par l'expression Legato; quelques auteurs français lui donnent le nom de coulé, qui nous paraît impropre. - - ';- ■: 00 P LE "CHANT'

Ports de voix;

Pour donner une idée; dfr ILimportance que les anciens maîtres accordaient au port de;:VoixT bous citerons ce passage du traité de David, qui résume tout ce qui à été dit avant lui et qui en définit le caractère :

«;Lë port deVoix estun des objets de la propreté du [chant, le plus essentiel; il l'orrië d'une manière si gracieuse, qu'il sert à éXprihïer tout ce que T'âme peut:sentir; aussi est-il très difficile de montrer par écrit la.fâçon dont il faut s'y prendre pour le bien former,- et peu de chanteurs ont réussi à le rendre aussi touchant qu'il doit être; c'est avec le sentiment d'un esprit bien pénétré de ce qu'il dit qu'on parvient à la perfection de Cet agrément. »

Malgré ces paroles de David, nous tenterons d'expliquer la manière de;bien exécuter le port de voix, "

Dans le port de voix, le passage d'une note à l'autre est beaucoup plus accentué que dans la liaison. C'est ce qui établit la différence entre ces deux manières de lier les sons.

Les anciens maîtres connaissaient un grand nombre de ports de voix. Nous étudierons dans la partie historique les variétés de cet agrément important du bel canto, Dans un chapitre, spécialement consacré aux ornements de l'ancien chant français, nous indiquerons le tableau de tous les agréments du chant dont les ports de voix font partie, et nous indiquerons la manière de les exécuter, ainsi que les divers signes qui servaient à les marquer.

Contentons-nous donc ici d'en citer quelques-uns :

Le port de voix plein ou véritable ; Le demi-port de voix ; Le port de voix glissé ou cùulé ; Le port de voix perdu.

David (1737) en donne trois espèces :

Le port de voix préparé ou soutenu;

Le port de voix double ;

Le port de voix par intervalles.

Blanchet, Lacassagne, Duval, reconnaissent le Port de voix entier ou réel et le Port de voix feint.

Il est encore une autre sorte do port de voix que les chanteurs employaient autrefois, que Manstein décrit, et qu'il est bon de signaler PORTS:DE VOIX W

en quelques mots, la première note devait être filée et le son porté pianissimo sur la seconde note.: Exemple ï.

Très lentement;

Tous ces ports de voix différaient les uns des autres et produisaient des effets variés,

« Le porlamento di voce consiste, dit Maria Anfossi, danslà grâce et la' légèreté avec laquelle on doit conduire là voix d'Une note â l'autre, que cette note monte ou descende par intervalles conjoints ou disjoints, en la glissant rapidement et avec là plus grande douceur. »

En effet, c'est en glissant légèrement sur tous les sons chromatiques qui séparent les deux notes qu'on peut, au moyen d'une poussée d'air bien ménagée et continue, exécuter un bon port de voix. Lessoiisiritefmédiâires ne doivent pas être appréciables à l'oreille, mais plutôt fondus les Uns dans les autres;

La voix doit être bien soutenue, conduite avec une très grande régularité sur la seconde note. Il faut imprimer à la poussée d'air une légère impulsion qui augmentera insensiblement la force du son à mesure que la voix se rapprochera de la seconde note.

Voici comment se marque le port de voix :

Le port de voix peut recevoir plusieurs nuances. Il peut être :

1. Absolument piano, soit en montant, soit en descendant.
2. Forte. En ces deux cas, la voix doit toujours subir dans le port de voix ascendant une très légère augmentation d'intensité. Dans le port de voix descendant, au contraire, il faut diminuer un peu la force du son.
3. Il peut aller du piano au forte, mais seulement en montant.
4. Il peut aussi se faire du forte au piano, mais seulement en descendant.

Dans tous les ports de voix ascendants, il faut arrondir légèrement la voyelle, à mesure que la voix monte, comme nous l'avons recommandé au chapitre de l'émission du son.

Le port de voix peut être pratiqué sur tous les intervalles, depuis la seconde jusqu'à l'intervalle le plus grand que puisse embrasser la voix humaine. II faut éviter de le faire avec rudesse, c'est-à-dire de traîner la voix lourdement, mais avoir soin que le son soit toujours pur et plein. On doit bien se garder aussi, et ceci est un défaut grave dans lequel on, tombe assez communément, en quittant le premier son, de décrire, pour ainsi dire, une courbe sur une note inférieure pour revenir à,la note supérieure. Exemple :

j;«?|a«y0Mî# Witter:jnîttesmentle premier son pour arriver directëWUrë1.second ea Récrivantune eourbe très légère. Exemple :

YDansl?arienne;écpîe; italienne, quelques chanteurs faisaient usitge d'un port de: voix qui consistait à traîner le son sur tous les intervalles chromatiques en Tes articulant légèrement. L'école moderne a, rejeté ce procédé défectueux, que Donzelli fut un des derniers à employer.

; *;Le portamemo, di voce, dit G. Duca, est un des beaux ornements, du chant lorsqu'il est traité avec ménagement ;,. mais beaucoup de chanteursenabusent au point de tout porter, ce qui rend le chant monotone;, » :;!"

;A Duca est en cela d'accord avec David qui écrivait en 4737 : « Leportamento di voce est un exercice dangereux et d'une pratique difficile à acquérir, car peu de chanteurs sont capables de porter parfaitement lavpix; et ilen est beaucoup qui tombent dans l'exagération. »

Il "'est point aisé d'indiquer les endroits où on peut employer le portde voix ; c'est au chanteur à juger lui-même,, d'après son goût et spn sentiment artistique, de la manière la plus opportune de le placer. Du reste, quand nous étudierons léchant avec paroles, il sera temps de revenir sur ce sujet important et démontrer dans quelles sortes de passages il peut produire le meilleur effet. Nous avons indiqué seulement dans ce chapitre la manière d'exécuter cet ornement.

Union des registres.

Ç*1™"16:°ri a Pu:,e voir dans }e chapitre précédent, il .est absolument jmposible de; parypnir à la perfection dans Part du chanta si; on n'obtient pas l'union parfaite des registres.

Avant de donner les règles de cet art et d'indiquer les meilleurs moyens à employer pour anéantir aussi complètement que,possible les disparates qui existent entre les différents registres de la voix, citons les opinions des anciens maîtres, qui montrent de 1 quelle importance fut, de tout temps, cette étude pour les chanteurs. Nous verrons ensuite les règles posées par les meilleurs professeurs modernes. Forts 1 ainsi de ces autorités nous formulerons- à notre tour des règles pratiques.

« Le maître, dit Tosi, ne doit rien négliger pour que l'union'des registres de la voix de poitrine et de la voix de tête soit si parfaite qu'on ne puisse les distinguer l'un de l'autre. »

Dé son côté,Mârtcini s'exprime ainsi:

$Ëegrândarides chanteursd ou moins de difficulté qu'ils éprouvent à rèridW deux registres. Pour cela, il. faut une., union parfaite, qu'il n'est pas toujours facile d'obtenir. II faut de l'àpplicatiott, du travail, déT'âdresSë pour corriger les défauts provenant plus où moins de la constitution des organes. Cela exige un telménagement delàVoix;' pouVIa fendre sonore et agréable, que peu d'écoliers peuvent s'en tirér;:;ét/qu'iliest un bien petit nombre de maîtres qui en connaissent les rëglësipratiqtfés et qui sachent les faire exécuter. » ;;;;;;:!

Mancini, Martini, Manstein, Lablaehe, Gérard, Gàràudë,Ta méthode du Conservatoire, Marcello Perino, RpdrigUèz de Lëdesirià, Fêtis, MM. Duprez, Manuel Garcia etPanofka, recommàridènt l'Union parfaite des registres comme absolument indispensable. Ces maîtres ; saris formuler dérègles bien fixes pour cette étude, nous ont transmis le résultat de leurs observationset de leur pratique. Il peut être intéressant et utile de profiter de leurs conseils : ;

« Si les sons de poitrine sont forts, dit Mancini, et ceux de têtë; faibles, le moyen le plus simple pour unir les deux registres est de s'appliquer à modérer les sons de poitrine et à donner peu à peu plus de force aux sons de tète, afin de rendre aussi égaux que possible les sons des deux registres.: Lorsque l'élève commence à prendre avec plus de force et de flexibilité les sons de tête, il faut lui prescrire de donner à la voix de poitrine la force accoutumée, afin de pouvoir comparer l'état des deux registres. » ,;

« Chez le soprano, dit Manstein, l'union du registre de poitrine au registre de fausset (médium) commence au fa ou au sol; et, bien que l'élève puisse faire entendre ces notes éhvoix de poitrine, il faut cependant qu'il les travaille aussi en Voix'du médiuriiy quelques faibles qu'elles soient d'abord. Ce travail doit se faire de manière à ne pas fprcerrla voix; ce;qui empêcherait ipour toujours Puniori! dès' registres. Ces notes ayant acquis de là force et de la rondeur en voix de médium, l'élève doit les attaquer en voix de poitrine, et, avec la même respiration, passer insensiblement à la voix du médium; puis revenir à la voix de poitrine. Pour éviter l'espèce de hoquet qui se fait sentir au passage d'Un registre à l'autre, il fautadoucir la voix de poitrine et renforcer celle; du médium, ce qui diminuera l'effet du contraste et le fera même disparaître après quelque temps d'une étude assidue. »

Pour unir le registre de médium à celui de tête; Manstein conseille le même exercice, mais en renforçant les sons du médium et en diminuant l'éclat des sons de tête.

Garaudé, Gérard, la méthode du Conservatoire, M. Duprez, Battaille et quelques autres ont adopté ces mêmes principes.

M..Manuel Garcia indique un procédé absolument contraire. Il veut que l'on conserve aux sons de poitrine toute leur force et leur éclat, jusqu'au moment d'aborder le registre de tête :

a // faut bien se garder, dit-il, d'amoindrir l'éclat et la force des mis de poitrine, de même qu'il faut donner au fausset toute l'étendue dont il est susceptible. On est tenté de penser qu'il serait mieux de réduire la puissance du,plus fort aux proportions de celles du plus faible: c'est une erreur, l'expérience prouve que l'emploi d'un tel procédé aurait pour résultat d'appauvrir la voix. Je fais coïncider le registre de tête sur les cinq sons

parce qu'il faut se ménager la faculté de changer

de registre sur l'une de ces notes. »

Citons encore ces excellents conseils de Marcello Perino. « S'il arrive que les notes de poitrine soient de beaucoup plus faibles que celles de tête, le maître fera sagement de suspendre l'union des deux registres et de s'appliquer, non pas à diminuer la force des notes de tête pour les rendre égales à celles de poitrine, mais bien, au contraire, à faire tous ses efforts pour mettre ces dernières à l'unisson de celles de tète. Ensuite, il pourra réunir les deux registres, en se proposant constamment pour but d'augmenter le volume et la vigueur de la voix. »

« L'étude du passage d'un registre à l'autre, dit M. Panofka, faite isolément, est souvent la cause d'une grande fatigue et même de la ruine de l'organe. Voilà pourquoi nous conseillons de l'entreprendre dès l'exercice des trois notes. Arrivé à l'exercice des huit notes, on aura généralement vaincu la difficulté (1). »

(I) On verra plus bas ce que l'auteur entend par ces mots : « Exercices des trois notes et des hu;.t notes. »

Suivant ce maître, il faut faire ces exercices sans s'inquiéter de là dureté du passage ni des soubresauts, qui se fontsentir dans l'organe

,'VOCal; - ■:. ' ,.-.;■■;, ■;.::.,-.; ,.-':-i:j

Au moment de formuler les règles qui nous paraissent les meilleures, nous croyons utile de faire quelques observations préliminaires.

Il est nécessaire que la voix soit parfaitement posée avant de commencer l'étude de l'union des registres, qu'elle ait une égalité relative dans toute son étendue, que les sons de tête chez les hommes aient acquis une certaine rondeur, que les notes de médium chez les femmes soient devenues sonores autant du moins que le permet la nature de la voix ; enfin, il est indispensable que Félèvé soit suffisamment maître de sa respiratiôri afin qu'il puisse Soutenir les sons pleins et fermés avec une justesse irréprochable sur toute l'étendue acquise grâce aux exercices précédents.

L'étude de l'union des registres étant toujours pénible et ennuyeuse pour l'élève, il faut que le maître là dirige avec une grande adresse et prenne bien soin de ne pas fatiguer la voix. Le maître et l'élève ne doivent pas se décourager si les bons résultats se font attendre.

Ils doivent, au contraire, mettre à ces exercices une grande patience et le travail persévérant finira toujours par porter ses fruits;

Aussitôt que la fatigue se fera sentir; et même à la moindre gêne que ressentira l'élève, il faudra cesser immédiatement le travail pour le reprendre après quelques minutes de repos.

Du reste, ces exercices ne devront pas durer plus de cinq à dix minutes chaque fois.

Nous avons indiqué, dans le chapitre des registres de la voix, les points où les transitions s'opèrent généralement; mais ces transitions ne se présentent pas toujours de même chez tous les individus, et c'est à la sagacité du maître à déterminer l'endroit précis où l'élève doit commencer l'étude de l'union des registres.

On voit quelquefois des soprani chez lesquels la différence du passage de la voix de poitrine à la voix de tète se fait à peine sentir. Ces cas sont excessivement rares, et très peu d'élèves peuvent éviter tout à fait l'étude de la fusion des registres.

Les règles que nous donnons pour étudier l'union des registres sont, à peu de chose près, les mêmes que celles des maîtres que nous avons cités ; cependant, il est bon de les coordonner et de les réduire en principes courts et précis :

1° Il faut, dans les études préliminaires et notamment dans les dessins de trois, quatre, six ou huit notes, et dans le travail des gammes, passer franchement d'un registre à l'autre, sans se préoccuper des soubresauts qui se font sentir au passage de la voix de poitrine à la voix de médium. Si on travaille de cette manière, la voix s'habituera insensiblement à franchir le passage avec plus de facilité, et l'étude de la réunion des deux registres deviendra moins ardue;

2" ïi faut travailler isolément les quatre derniers sons de la voix de poitrine en voix du médium et tâcher de leur faire acquérir le plus de sonorité possible dâhs Ce registre.

Cet exercice est pénible au début. C'est pourquoi il faut le faire à demi Voix d'abord, et peu à peu augmenter là force des sons. De plus, la dépense d'àir qu'il exige est si considérable, qu'on ne peut soutenir les Sons au delà de quelques secondes.

3» Les notes du médium doivent être exercées d'abord mezzo-forte, essayant de leur donner de la vibration et surtout de là pureté ; peu à peu, suivant les résultats obtenus, on augmentera l'intensité du son, mais toujours sans forcer là voix. Les progrès de l'élève dans cette étude doivent être suivis par le maître avec les plus grands soins;

4°. Les dernières notes du registre de poitrine ayant obtenu en voix de médium la vigueur cherchée, il faut alors reprendre ces mêmes notes en voix de poitrine pleine et sonore, et, par une diminution bien calculée de l'intensité, les adoucir de telle manière que leur timbre se rapproche le plus possible de celui qu'elles ont acquis en voix du médium.

Ces exercices doivent; être faits pour la voix de poitrine sur la voyelle a clair, d'abord et a grave ensuite ; pour le médium sur la voyelle a très clair dont on arrondit peu à peu le timbre. Du reste, le maître doit choisir en général la couleur de la voyelle qui convient le mieux à la voix.

S0 Dès que les deux registres ont été travaillés ainsi que nous venons de le dire et qu'on a obtenu de bons résultats, il faut essayer de les réunir.

On prendra la gamme de se'pour point de départ; on commencera cette gamme en voix pleine et ronde, sans exagération ; on la montera lentement, en adoucissant les sons, de manière que la dernière note de la voix de poitrine vienne se fondre avec la première note du médium.

Il faudra ensuite faire le même exercice sur la gamme d'ut naturel. Avec ces deux gammes, on aura travaillé toutes les notes du clavier vocal.

Pour arriver à une perfection absolue, il sera bon de s'exercer sur les dernières notes du registre de poitrine isolément, et voici comment : SONS KILÉS 97

i" Attaquer les sons en voix de poitrine, et; avec-la même, respiration, passer à la voix du médium et revenir à la voix de poitrine ;

2° Faire le môme exercice en commençant par la voix du médium,.

Cet exercice doit être l'ait sans effort et à demi-voix. Il demapde une attention très soutenue de la part de l'élève. Suivant les progrès obtenus, on augmentera graduellement la durée et la force du son jusqu'au forte.

6° Il est nécessaire aussi de réunir isolément la dernière note du registre de poitrine à la première note du registre du médium par une liaison bien marquée.

Ici. ilfautencore que les deux notes soient chantées presque à-demivoix en cherchant surtout le charme et la douceur. Nous le répétons ce travail est long et pénible ; et nous ne pâmons assez recommander la patience et la persévérance, sans lesquelles il n'est pas de bons résultats à espérer.

On peut aussi passer de la voix de poitrine à la voix du médium par des ports de voix bien marqués sur des intervalles variés, par exemple : .. , , ,,,,

Pour lier la voix du médium à la voix de tête, on éprouvera moins de difficulté, attendu que le mécanisme de ces deux registres étant le môme, on n'aura pas à combattre les soubresauts qui se produisent entre les deux premiers registres ; il faudra chercher à donner plus d'éclat aux sons du médium et ne pas diminuer le brillant des notes de tête.

Sons filés.

IMPORTANCE ET UTILITÉ DE L'ÉTUDE DES SONS FILÉS.

Les Italiens donnent le nom de messa di voce, mise de voix, à ce que nous appelons son filé.

Mais, ainsi que nous l'avons dit, le son filé a été considéré de deux façons. Pour les uns, il consiste à prolonger et à soutenir le son sans nuance de crescendo: ou de diminuendo. C'est l'opinion de Manstein. •de. G. Duca et de quelques maîtres. Pour d'autres, il n'y a de son filé que celui qui, attaqué d'abord pianissimo,, passe graduellement par toutes les nuances du crescendo pour aboutir au forte, puis revient en diminuendo jusqu'au pianissimo, le tout avec la même respiration. . C'est cette dernière manière de conduire la voix que nous considérons comme le véritable son filé.

Autrefois, l'étude de cet agrément, était fort en usage dans les écoles d'Italie, et les maîtres du siècle;dernier et du commencement de celui-ci la considéraient comme une des bases d'une bonne éducation musicale.

« Une belle misé de voix, dit Tosi, dans là bouche d'un chanteur qui en use avec modération, et seulement sur les trois voyelles ouvertes, produit un excellent effet. »

Il est regrettable que les artistes modernes négligent l'art de filer des sorts et le regardent comme inutile. C'est lui qui donne à la voix la souplesse et la vigueur indispensables pour bien colorer une mélodie. En effet, c'est le crescendo et le diminuendo habilement employés qui forment, pour ainsi dire, la palette du chanteur. C'est par ces artifices, qu'il peut rendre les inflexions, ainsi que les contrastes sans lesquels le chant serait terne et trop uniforme.

L'étude des sons filés est l'exercice le plus utile qu'on puisse faire. C'est par elle qu'on donne de la fermeté à la voix, et qu'on augmente sa puissance.

Avant de commencer l'étude des suns filés, il est nécessaire que l'élève possède les qualités suivantes :

i° Que la respiration soit ample et facile ;

2" Que l'attaque du son soit nette et ferme ;

3° Que la voix soit corrigée de tous ses défauts, qu'elle soit bien posée et que les sons sortent purs, clairs et sonores ;

i* Que les ports de voix soient faits avec fermeté et assurance;

5° Que les sons puissent être soutenus à pleine voix, également, sans aucune nuance de crescendo ou de diminuendo ;

6° Que ce même exercice puisse être exécuté pianissimo en tenant les notes aussi longtemps que possible, sans fatigue.

Ce dernier exercice est le meilleur et le plus utile pour se préparer à l'étude des sons filés.

Ce simple énoncé des qualités que l'élève doit avoir acquises avant d'entreprendre l'étude des sons filés, dit assez pourquoi c'est ici el non ailleurs qu'est placé ce chapitre.

Ce n'est qu'après le troisième ou quatrième mois de travail que cet exercice peut être abordé sans danger. En effet, il est nécessaire que la respiration ait déjà pris une certaine ampleur, que les poumons SONS' FILÉS ' OH

aient acquis Un développement et une élasticité qui leur permettent de maintenir la respiration sans gêne, de la conduire avec aisance par toutes les nuances du piano, du crescendo, du forle> du diminuendo et du pianissimo, et cela sur des notes d'une durée plus oumoins longue. En un mot, il faut que l'élève, parfaitement maître du jeu de ses poumons, ait été longuement préparé par de bons exercices préliminaires, résultat qui ne peut être obtenu qu'après plusieurs mois d'étude.

Quelques auteurs recommandent de diviser l'étude des sons filésreu trois parties, afin d'en rendre le travail moins pénible et moins rebutant. Nous citerons seulement Lamperti, Hœser, MM. Gàrciâ et Panofka, qui conseillent la division suivante :

1° Du pianissimo au forte;

2° Du forte au pianissimo ;

3° Réunion des deux exercices précédents, en les exécutant d'une seule respiration du pianissimo au forte et en revenant au pianissimo, ce qui constitue le son filé tout entier.

C'est la division que nous employons nous-même, et qui nous a toujours donné de bons résultats.

Le son filé consiste, comme nous t'avons dit, à commencer un son pianissimo, à le faire passer insensiblement par tous les degrés du crescendo jusqu'au forte, puis à le ramener au pianissimo, en passant par toutes les nuancés du diminuendo.

Il s'indique ainsi :

L'étude des sons filés doit se faire de la manière suivante :

1. Prendre une respiration modérée ;
2. Ouvrir la bouche médiocrement; un peu moins que pour l'émission ordinaire du son ;
3. Attaquer le son nettement aussi pianissimo que possible, et le conduire d'une seule respiration par un crescendo habilement gradué jusqu'au forte. A mesure que le son augmente de force, la bouche doit s'ouvrir peu à peu jusqu'au degré ordinaire. Si l'ouverture de la bouche était exagérée, le son serait écrasé.
4. Arrivé au forte, quitter net le son un peu avant d'avoir complètement épuisé la respiration.

Dans les commencements, il faut donner beaucoup de plénitude au forte, sans toutefois forcer la voix et atteindre le cri.

Cet exercice doit être travaillé sur les voyelles a ou e ouvert. On attaquera le son en timbre clair et on passera graduellement au timbre rond. On doit commencer par une note du registre de poitrine, l'au grave, par exemple, et, au début de cette étude, ne s'exercer que sur les trois ou quatre notes de ce registre, qui précèdent celui du médium.

On procédera par degrés chromatiques, et on travaillera chaque note isolément. On doit prendre un mouvement lent et le maintenir rigoureusement sans ralentir ni presser. Au commencement, le mouvemen devra être un peu moins lent pour ne pas fatiguer la poitrine; choisissant, par exemple, une mesure à quatre temps, 70, du métronome de Maelzel.

Mais à mesure que l'élève fera quelques progrès dans cet exercice, il ralentira le mouvement afin de donner plus de durée au crescendo.

Cependant il est nécessaire défaire grande attention à ne pas prolonger cette étude au delà des limites assignées par la nature aux forces de. l'éiève,

Cet exercice ne doit être travaillé que pendant dix minutes de suite ; il sera repris trois fois par jour, mais à de longs intervalles.

La seconde partie de l'étude du son filé consiste à attaquer le son forte et à le diminuer insensiblement jusqu'au pianissimo. Cet exercice est beaucoup plus difficile pour les commençants que le précédent.

Il faut :

1° Respirer modérément.

2° Bien ouvrir la bouche, attaquer le son forte énergiquement, sans hésitation et avec une grande justesse d'intonation, puis commencer à le diminuer insensiblement, en le faisant passer sans secousse par tous les degrés du decrescendo jusqu'au pianissimo.

A mesure que le son diminuera d'intensité, l'ouverture de la bouche reviendra peu à peu au degré qui lui a été assigné pour commencer J'exercice précédent ; les cordes vocales se détendront aussi en proportion de la diminution du son, sans toutefois se relâcher au point de ne plus pouvoir retenir la voix.

Cette seconde étude, beaucoup plus difficile encore que la première, demande des précautions infinies pour conduire la 'respiration et diriger habilement le jeu des poumons, qui tendent toujours à revenir brusquement à leur position normale.

Dans ces deux exercices, la respiration doit se faire naturellement. L'estomac et le ventre se gonflent pendant l'inspiration, et à mesure que l'air s'échappe, ils se contractent peu à peu du dehors au dedans pour donner à la poussée d'air une continuité régulière et bien soutenir les poumons.

Lorsque cet exercice est fait sur les notes coïncidentes du registre de poitrine et du médium, le chanteur peut éprouver quelque difficulté à soutenir le son en voix de poitrine jusqu'à la fin de l'exercice et il advient fréquemment qu'en diminuant la tension des cordes vocales pour arriver au pianissimo, la voix passé tout à coup dans le registre du médium. Il faut éviter ce défaut avec grand soin, et pour cela veiller à ce que les cordes vocales ne se détendent que graduellement, suivant cette règle sans exception que tout son filé doit finir dans le registre oh il a été commencé.

Au début de cette étude, il faut attaquer le son à pleine voix, mais non avec une grande intensité. Peu à peu, on augmentera là force et on prolongera la durée du decrescendo à mesure que les progrès, de l'élève le permettront.

Cet exercice sera travaillé, comme le précédent, pendant dix minutes seulement, et répété trois ou quatre fois par jour à des intervalles assez éloignés.

Lorsque le crescendo et le decrescendo ont été étudiés séparément, l'élève les réunit dans une seule respiration; ce qui constitue le son filé proprement dit, celui que les Italiens ont pratiqué de tout temps, et qu'ils appellent Messa di voce; il se marque ainsi :

« Le son filé, dit Rameau, se fait tout d'une haleine, en débutant par la plus grande douceur, et en l'enflant insensiblement jusqu'au plus fort, mais non pas à l'excès; puis en l'affaiblissant de même jusqu'à l'extinction de la voix. »

Pour arriver à la perfection du son filé, il faut prendre de grandes précautions. La respiration doit être un peu plus ample que pour les deux exercices préliminaires, afin de pouvoir conduire la voix, sans gène, sans contraction, et avec la plus complète aisance.

Du reste, voici quelques règles qu'on peut formuler pour apprendre l'art difficile de filer un son :

1. Maintenir le son d'une justesse parfaite d'intonation, la voix ayant une tendance à monter en enflant le son et à baisser en le diminuant ;
2. Ne pas laisser trembler la voix;
3. Ne pas filer les sorts sur les notes les plus élevées de la voix, ni sur les dernières notes graves;
4. Conserver le son dans le même registre et ne pas le laisser passer en voix de médium en le diminuant ;
5. Conduire la poussée d'air avec la plus parfaite régularité, en lui imprimant une impulsion presque insensible, mais bien graduée et surtout exempte de secousses;
6. Donner, au crescendo et au diminuendo la. même durée, et pour cela les exécuter en mesure comme nous l'avons indiqué ;

- Tenir -la bouche, en commençant le son, à peine ouverte; cela aidera infiniment l'élève à faire Sortir d'abord la voix avec douceur pour la renforcer ensuite par degrés, en ouvrant la bouche jusqu'au point exigé par l'art. » (MANCINI.)

1. Ne pas altérer la voyelle, qui doit rester la même pendant toute la durée du son ;
2. Attaquer le son avec douceur, nettement, et éviter de le prendre en dessous par une traînée :
3. Ne pas abandonner ce qui reste d'air dans la poitrine en laissant retomber brusquement l'estomac;
4. Filer les sons sur toutes les notes par degrés chromatiques;
5. Ne pas pousser le crescendo jusqu'à l'exagération en forçant la voix;
6. Limiter la durée de cet exercice, dans chacune des deux premières parties, d'abord à dix ou douze secondes, puis à quinze;
7. Fixer la durée du son filé entier à vingt, vingt-cinq ou trente secondes, selon les facultés de l'élève;
8. Ne pas travailler cet exercice pendant plus de cinq à dix minutes de suite, mais le recommencer à plusieurs reprises dans la même journée et à de longs intervalles, sans consacrer plus de trente à quarante minutes en tout aux sons filés.

La messa di voce s'emploie au commencement d'un, cantabile ou à un point d'orgue, pour préparer une cadence.

Les meilleurs chanteurs italiens préparent toujours le point d'orgue, la cadence finale, ou le trille prolongé, par la mise de voix ; Le chanteur habile adaptera les qualités de là messadi voce à tous les Sons de sa voix, surtout aux notes d'une longue durée.

Qu'on nous permette de citer un curieux passage de Framery, que nous empruntons à l'Encyclopédie méthodique, et qui: montre; de quelle façon les chanteurs français comprenaient autrefois le son filé :

«On file le son, dans les points d'arrêt, lorsque la Voix s'entend seule et sans accompagnement. Dans ce cas, les Italiens aiment non seulement que les sons soient renforcés par gradation, mais qu'ils soient alternativement enflés, diminués, et produisent diverses ondulations aussi longtemps que l'haleine peut le permettre; En ëëlà, Les Français commencent à les imiter. On file les sons quelquefois même lorsque L'accompagnement travaille, mais dâtis le piano, Si l'Orchestre joue fort, un chanteur habile quitte le son pour reprendre haleine; en tenant la bouche ouverte, comme si le sort continuait; il ne Le reprend qu'au moment où le forte est près de finir. C'est alors qu'il lefile ou qu'il emploie son haleine à former différentes broderies. »

Qu'ori ne croie pas que les choses se passent bien différemment aujourd'hui! Plus d'un de nos chanteurs n'emploient pas d'autre stratagème; aussi est-il facile d'expliquer par ce seul fait là décadence de l'art du chant.

Autrefois on se servait aussi des sons filés à inflexions ou à échos. M. Garcia donne de ces derniers sons filés, que peu de chanteurs sont aujourd'hui capables d'exécuter, une excellente description : « Ils consistaient en une série non discontinue de petits sons filés de proportions différentes et aussi multipliés que le permet l'étendue de Ta respiration. »

Quelques auteurs appellent cela faire vibrer la voix. Catrufo indique cet effet au. moyen de syncopes :

Il y a encore une manière de filer le son, qui consiste à augmenter et à diminuer plusieurs fois le son sur une même respiration :

Cet agrément exige une longue respiration et surtout une élasticité extraordinaire dans le jeu des poumons.

CHAPITRE III

VOCALISATION

(AGILITÉ DE LA VOÏX)

VOCALISATION LIÉE, — SONS MARQUÉS. — NOTES DÉTACHÉES OU PIQUÉES. — SONS COUPES. — NOTES REBATTUES. — NOTES RÉPÉTÉES. — ARPÈGES. — GAMMES CHROMATIQUES.

Avant de commencer ce chapitre, que le lecteur se dispose à nous pardonner si nous usons des citations plus encore que nous l'avons fait jusqu'ici. L'art de la vocalisation, si difficile et si utile, tendant chaque jour à disparaître, nous croyons bon de montrer, en citant les maîtres les plus autorisés, quelle importance les chanteurs de la bonne école lui accordaient, et de combien de minutieuses précautions ils en entouraient l'étude.

« L'étude de la vocalisation, qui est plus que négligée de nos jours, doit être remise en honneur, si l'on veut remédier efficacement au déclin progressif de l'art. » (Gn. BATTAILLE.) En effet,, «de tous les exercices du chant, celui des gammes est le plus difficile et le plus nécessaire. C'est avec celui-ci, quand il est bien dirigé, qu'on forme, qu'on arrondit, qu'on développe et qu'on affermit la voix d'un élève ; c!est enfin parle même exercice qu'on parvient à corriger les défauts de la voix et les vices naturels des organes dont elle est formée. » (Méthode du Conservatoire)

Crescentini n'est pas moins affirmatif : « L'étude de la vocalisation est la plus nécessaire à la perfection du chant. Après avoir travaillé sur d'autres solfèges en nommant les notes, et, quoique au premier abord il semble difficile de donner l'expression convenable à la mélodie sans le secours des paroles, les élèves studieux pourront la trouver et la faire ressortir en observant exactement l'accent, le coloris et la flexibilité, qualités nécessaires, non seulement au chanteur, mais à quiconque exécute de la musique, étant les seules qui font la véritable expression. »

Ces citations prouvent surabondamment combien; l'exercice de la vocalisation est nécessaire, non seulement .pour faciliter l'exécution de tous les ornements du chant, mais même pour rendre la voix plus apte à toutes les rtuarices de l'expression.

Si là vocalisation Offre au chanteur bien organisé d'inappréciables avantages, il est juste de dire aussi que les Voix n'ont pas toutes la même facilité pour vocaliser; mais, contrairement à l'opinion de Mancini, qui veut que tout élève dont la voix est rebelle à l'agilité abandonne Cet exercice, nous pensons qu'un chanteur peut toujours parvenir à Une agilité relative et proportionnée à ses facultés. Nous insistons donc pouf que tous les élèves cultivent de bonne heure les études préliriîînairés de la vocalisation.

« L'ëXpérience nous a appris, dit Negri, que; quelques chanteurs qui, dans le principe, semblaient privés de cet avantagé, ont, par un exercice journalier, rendu leur voix beaucoup plus agile. »

Il est bien évident que si la nature ne s'y prête pas, le chanteur n'arrivera jamais à une grande perfection de vocalise; mais, grâce à de bonnes et patientes études, il pourra toujours parvenir à un résultat satisfaisant.

On peut poser en principe que les voix graves, volumineuses et fortement timbrées, sont les moins propres à la vocalisation.

La vocalisation ou agilité de la voix, telle que la comprenaient et la pratiquaient les virtuoses du siècle dernier et du commencement de celui-ci, était une suite de notes qui s'exécutaient en longues périodes avec rapidité et une très grande égalité sur les voyelles a, e, o. Elle était uniquement destinée à faire briller le chanteur, qui déployait dans. l'exécution de ces traits toutes les ressources de son imagination et toute son habileté. Ces traits, trop souvent nuisibles au sentiment dramatique, dont ils altéraient l'expression, devraient être aujourd'hui presque entièrement bannis de la musique; ou du moinsemployés avec une grande prudence ; mais ce serait une erreur fatale de croire que l'étude de la vocalisation doive être abandonnée complètement. Outre que la vocalisation est un précieux exercice pour assouplir' la voix, elle enrichit la musique, qui ne peut être totalement dépourvue d'ornements sans courir le risque de tomber dans la sécheresse ; et ce n'est que grâce à de fortes études élémentaires de vocalisation qu'il sera possible d'exécuter les ornements et les traits d'une façon satisfaisante. Pour l'exécution de la musique ancienne, l'emploi des vocalises est absolument indispensable ; Richard Wagner a dit avec juste raison, VOCALISATION LIÉE 107:

au sujet de la musique moderne, qu'il n'y avait pas, devons chân teurs sans une science parfaite de la vocalisation, mais ;què l'on cessait d'être artiste le jour où l'on faisait parade de cette science.

Vocalisation liée.

La vocalisation la plus naturelle et la plus usitée est la vocalisation liée. C'est par elle qu'il faut commencer.

Le moyen le plus certain d'arriver à vocaliser parfaitement une gamme ou un trait quelconque, est d'en réduire d'abord l'étude à sa plus simple expression, pour la conduire ensuite par degrés jusqu'à sa forme la plus compliquée. Lablache, M. Manuel Garcia, Panseron, AVinter, Martini, Garaudé, Manstein, Fétis et autres, recommandent cette manière d'étudier.

Voici particulièrement ce qu'en dit Manuel Garcia père : « Celui qui voudrait faire les gammes ou d'autres traits sans commencer par deux, trois, quatre notes, risquerait de ne pouvoir bien exécuter les roulades. Il semble, au premier abord, qu'il soit très aisé de bien chanter, deux notes, cependant cela n'est pas ; mais lorsqu'on sait bien faire deux notes; on peut en faire même trois, quatre, cinq, jusqu'à l'octave et plus encore. »

On travaillera donc les exercices dans l'ordre suivant ;

1. Par dessin de deux notes ;
2. —. trois notes;
3. — quatre notes ;
4. — cinq notes;
5. — six notes;

- — sept notes;

1. — huit notes ;

Dessin de deux notes :

On étudiera d'abord la première mesure, on la répétera plusieurs fois en liant bien les notes par une respiration continue et soutenue, sans la moindre secousse.

Cet exercice doit être fait sur la voyelle a en timbre rond un peu clair, et dans, un mouvement très lent, afin que les notes sortent nettement; sans mollesse, sans être traînées, et de manière qu'elles soient très distinctement articulées. Dès que l'élève exécutera bien cette première mesure, il y ajoutera la seconde, qui devra être réunie à la première avec la même respiration, en conservant le même mouvement. II répétera ces deux mesures jusqu'à ce qu'il ait obtenu le résultat cherché ; puis il y joindra la troisième, en procédant toujours de la même manière.

Lorsqu'il exécutera ces premiers exercices d'une façon satisfaisante, il passera à l'étude de ceux qui suivent, en observant les mêmes procédés.

Dessin de trois notes : 'LA , , - :. _ i : . '■■- - _ .

Dessin de quatre notés :

Dans cet exercice, oh travaillera d'abord les deux premières mesures, puis on ajoutera les deux autres.

Dessin de cinq notes :

On commencera par les deux premières mesures; on ajoutera la troisième, puis la quatrième, et enfin la cinquième.

Dessin de six notes :

On étudiera ces deux exercices séparément et sans les réunir. Dessin de sept notes : VOCALISATION LIÉE

1;Ô9

On étudiera cet exercice tout entier etd'uneseule respiration;;Lors?- qu'on le saura bien, on pressera un peu le mouvement.

Dessin de huit notes :

On étudiera ces deux exercices séparément et sans les réunir.

Ces exercices devront être; travaillés en timbre clair et en timbre rond, dans toute l'étendue de la Voix, dans tous Tes tons, et sur les voyelles a, â, é, e, e, i, o, &, eu, ou, «.Afin que l'élève n'éprôuVetàucurië difficulté dans l'émission des sons, il prendra pour point de dëpartla troisième note grave de l'échelle de sa voix, puis il transposera tous ces exercices en suivant la succession chromatique ascendante des tons; il aura seulement soin que ces transpositions ne fassent pas monter ces exercices au delà des notes que la voix peut émettre avec la plus parfaite aisance. « Combien de belles voix, dit Manstein,; ont été sacrifiées par des maîtres qui, méprisant ce conseil, ont forcé les élèves à rendre certains tons auxquels leur voix se refusait pour le moment, et qu'ils auraient pu obtenir en peu de temps. »

On travaillera ensuite des exercices par dessins de deux, de trois, de quatre, de six, de huit notes par intervalles conjoints et disjoints, tels que ceux qui se trouvent dans les méthodes du Conservatoire; de Manuel Garcia père, de M. Manuel Garcia fils, de Winter,, Garaudé, Lanza, Panseron, Manstein, Pan.ofka, Duprez et de M. Dainoreau.

Ces exercices sont une excellente gymnastique à l'aide de laquelle la voix deviendra souple et agile.

Nous croyons devoir ajouter quelques conseils sur là manière de les travailler.

L'élève laissera le menton, les lèvres et la langue tout à fait immobiles. Il évitera surtout toute raideur dès muscles du cou, afin que chaque partie de l'appareil vocal conserve la plus grande souplesse. II disposera la bouche, ainsi que nous l'avons indiqué précédemment. Il respirera modérément, suivant la longueur de l'exercice, conduisant la respiration avec régularité, comme pour les sons filés.

Ces exercices devront être exécutés, d'abord piano, puis un peu plus fort, et ensuite /w<c, safts arriver au fortissimo. Ces trois manières de travailler apprendront aux élèves à maîtriser leur voix et à la manier.

Au début de cette étude, le maître choisira la voyelle qui conviendra le mieux à la bonne émission des sons.

On augmentera le son par un léger crescendo, sur toute la partie ascendante ; on le diminuera par un decrescendo bien gradué sur toute la partie descendante.

A cette recommandation nous ajouterons celle non moins essentielle, de modifier insensiblement la voyelle de la façon suivante :

On arrondira modérément et graduellement la voyelle dans les progressions ascendantes, sans arriver cependant au timbre sombre ; dans les gammes ou exercices descendants, on l'éclaircira de même progressivement, de manière à ramener la voix, par des gradations bien ménagées, à sa sonorité première. Ces modifications de la voyelle ont pour but de donner à la voix une égalité apparente qui, en réalité, n'est que le produit d'une inégalité bien ménagée de la voix. Ainsi, l'a s'approchera de l'o en montant, et redeviendra en descendant à sa sonorité première; de même Pc'prendra la couleur de l'eu; et l'o s'approchera de l'ou.

Si le chanteur négligeait de modifier la voyelle en montant, comme nous venons de le dire, il en résulterait que les sons aigus seraient criards et désagréables à l'oreille; si en descendant une gamme, il conservait à la voyelle la rondeur des sons élevés, les notes graves seraient sourdes et sans éclat.

Il faudra bien observer la mesure et ne jamais presser ni ralentir le mouvement. Tous ces exercices devront être faits en mesure, et certaines notes plus accentuées que les autres serviront de point d'appui en marquant le rythme.

On prendra bien soin de proportionner le mouvement à l'exercice qu'on veut faire. Si, au commencement, on prenait un mouvement un peu vif, il en résulterait une grande confusion dans l'articulation des notes et un vacillement de la voix, qui dégénérerait bientôt en chevrotement. Du reste, tous les auteurs anciens et modernes recommandent de commencer l'étude des gammes et des exercices d'agilité dans un mouvement très lent. Ce précepte doit être appliqué aussi bien aux élèves qui ont une très grande aptitude à la légèreté, qu'à ceux qui sortt moins bien doués sous ce rapport ; il maîtrisera chez les premiers l'instinct qui les porte à précipiter les gammes et les traits ; il habituera graduellement les seconds à acquérir l'agilité nécessaire. •

Il faut aussi veiller à ce que les nuances de détail soient toujours en concordance avec la nuance générale; dans un forte, le signe > marquera un accent plus fort encore; dans un pianissimo, il n'indiquera qu'une inflexion un peu plus accentuée.

VOCALISATION LIÉE 1 il

Dans les passages écrits en notes de même durée, on devra,donner à chacun des sons une valeur parfaitement égale, bien; équilibrer la force et conserver sans altération le timbre delà voix.

Il n'est pas nécessaire de multiplier les exercices de vocalisation; on formera un bon chanteur avec un petit nombre d'exercices bien gradués, soigneusement travaillés et perfectionnés, plutôt que par de nombreuses séries étudiées à la hâte.

Il arrive souvent que dans un exercice ou un trait ascendant l'élève éprouve une certaine difficulté à quitter la première note pour passer aux suivantes, surtout lorsque cette note initiale est d'une plus longue valeur que les autres et que la voix s'y est posée. Pour éviter à coup sûr cet écueil, la meilleure manière est de passer de la première à la seconde note au moyen d'un port de voix très doux, ou pour mieux dire, par une liaison un peu accentuée. Grâce à ce procédé, la voix, doucement portée vers les autres notes par une poussée d'air continue et régulière, pourra tourner la difficulté, qui vient de ce que les muscles expirateurs manquent de mouvement et restent comme paralysés.

Le passage du registre de poitrine à celui du médium devra, commt nous l'avons déjà dit, se faire avec assurance et sans s'inquiéter du soubresaut qui se produira.

Le choix des voyelles sur lesquelles ou doit vocaliser les exercices, n'est pas non plus sans importance. Comme nous l'avons conseillé, le maître choisira celle qui pourra en même temps et favoriser l'émission et corriger les défauts de la voix. Mais, autant que possible, il faudra commencer par la voyelle « qui, suivant la nature de la voix et les défauts à corriger, devra avoir la sonorité grave de l'« dans le mot âme, ou la clarté de l'a du mot ami. Ensuite, on emploiera la voyelle é, qui donnera du brillant et de l'éclat à la voix; puis, la voyelle o, qui lui donnera de la rondeur et du volume. Les voyelles i et M viendront plus tard.

Garaudô, Lablache, la méthode du Conservatoire, conseillent seulement l'a et l'e; mais cette dernière repousse absolument les voyelles o, i et u, dans la vocalisation. Manstein et G. Duca recommandent a, e, o, et Garcia père, a, e, i, o, u. Pour notre part, nous pensons qu'il faut vocaliser sur toutes les voyelles dont nous avons donné la nomenclature ci-dessus. La prononciation des voyelles i et u étant très difficile et donnant à la voix une couleur désagréable, nous conseillons de les étudier spécialement, de les chanter avec douceur, et d'en modifier un peu la dureté, afin d'atténuer leur mauvaise influence sur la voix. LàcâSsagné donné l'exemple suivant avec l'indication des voyelles sur" lesquelles il Veut qu'on vocalise ce genre de trait :

a a a..- a
e. ....' '....... ■ ■.... .e Si........'..... e
i... i i ' i
o.. o o -o
•" "'-' W.. .... ;...... ...:..:.U U ......U

. ,." a'..;;-;..e'. ;--..'•;. ?;:•:. ..o;.. ....u a......e t........o.. ....

Ayant lui, Herbst avait indiqué ce procédé dans sa méthode.

Sons marqués.

On appelle sons marqués des notes que l'on accentue, en faisant sur chacune d'elles une inflexion qui rend tous les sons distincts, sans pour cela qu'ils soient séparés les uns des autres.

On les indique de cette manière :

Les sons marqués se font par une impulsion de l'air donnée à chaque note, au moyen d'un retrait volontaire du creux de l'estomac. Après avoir respiré, il faut, tout en gardant la poitrine soutenue pendant la durée nécessaire, contracter plus ou moins brusquement les muscles abdominaux, en rentrant légèrement le creux de l'estomac ; ce mouvèriient refoule le diaphragme du côté de la poitrine, et fait sur la base des poumons une pression qui a pour but d'augmenter l'intensité de l'expiration, tout en permettant de soutenir le soufflet à air aussi longtemps que possible. La colonne d'air sonore doit être soutenue sans interruption pendant toute Ta durée du trait, de manière que les sons ne soient pas détachés les uns des autres par des aspirations.

Il faut surtout éviter la secousse de la poitrine, vulgairement appelée coup de poitrine, qui ne produirait que des sons heurtés et brusqués.

Les sons marqués conviennent particulièrement aux voix de basse et de baryton, et sont beaucoup plus en usage dans la musique italienne que dans la musique française. Les chanteurs italiens remploient de

préférence dans la musique bouffe ; on peut cependant considérer Jes sons marqués comme Un des principaux moyens de coloris dans le genre sérieux, où ils sont d'un grand effet lorsqu'on en use avec discernement et sans abus; .:...,. :..:.;• ■.'•.-'-■■

Notes détachées ou piquées.

Lès soiis détachés conviennent principalement aux notes élevées de la Voix de soprano, à Cause de l'exécution délicate et nette qu'ils demandent.

Les notes détachées ou piquées s'exécutent en attaquant chaque son par un coup de la glotte et en le quittant aussitôt après qu'on l'a attaqué.

Ces sons, d'une très courte durée, doivent être articulés san sécheresse et sans dureté, avec une ouverture moyenne de la bouche, et parfaitement détachés les uns'des autres. La respiration se trouve coupée après chaque son et comme suspendue, sans qu'il soit permis de respirer, car une suite de sons détachés s'exécute toujours sur la même respiration. Les sons doivent être d'une justesse irréprochable et parfaitement nets pour que l'oreille puisse les apprécier à l'instant.

Les notes détachées se marquent par un point placé au-dessus de la note.

Lorsque, à la suite de deux notes liées, il se trouve une note détachée, on quitte cette dernière subitement ; en ce cas, on peut respirer après la note détachée :

« La grande prodigalité de notes détachées serait aussi vicieuse dans le chant, que le serait une longue suite de notes nonchalamment H4- LE. CHANT

traînées* ornais; lesj notes détachées; employées avec jugement et avec justesse; donnent:de la grâce et de la variété au chant, font distinguer -le.talent;,'d'une bonne ichante.Usê dans les airs de bravoure, et font principalement briller la voix de tête. » (MARTINI.)

Soris coupés.

4iîLë son CoUpé est [une note que l'on ne soutient pas pendant toute sa valeur, que l'on quitte aussitôt après l'avoir fait entendre, et dont le reste de la durée est remplacé par un silence.

Les sons coupés se ïortt-généralemertt sur des notes liées de deux en deux»

On exécute ces sons en faisant une inflexion sur la première note qu'il faut lier à la note suivante en diminuant un peu le son ; on donne à Ta première note toute sa valeur, et on enlève la seconde avec plus ou moins de rapidité, suivant le caractère du niorceau.

Cette espèce d'ornemeut est d'un grand effet pour exprimer les accents de; la douleur ou une vive émotion.

Rossini, Morcadante, Donizetti, Meyerbeer, Verdi, l'ont employé avec, succès danslo style; gracieux et le style pathétique.

Notes rebattues.

On nonime notes rebattues ou redoublées des traits du genre des exemples suivants : NOTES RÉPÉTÉES.-.-!- ARPÈGES US

L'exécution ne présente aucune différence avec celle des sons coupés. Il faut seulement accentuer un peu la première note et enlever î.a sers conde. Une suite de notes rebattues doit toujours se faire d'une; seule respiration.

Notes répétées.

Les notes répétées se font saris interrompre la voix et en répétant la même voyelle sur chaque son.

Chaque note doit être articulée avec douceur et délicatesse, et répétée distinctement. Il faut éviter de produire Ces sons par un tremblement de la voix ou par le chevrotement.

Les notes répétées ont été fort en usage au dix-septième siècle et au dix-huitième ; mais de nos jours on les a presque abandonnées ; et peu de chanteuses seraient capables d'exécuter convenablement urib suite de sons de ce genre.

Arpèg-es.

« Arpegio, dit J.-J. Rousseau, vient du mot italien arpa, parce que c'est de la harpe qu'on a tiré l'idée de l'arpègement. »

Les arpèges sont des groupes de notes fprmant accord, qui appartiennent plutôt à la musique instrumentale qu'à la musique vocale :

Depuis que les chanteurs et les cantatrices ont voulu rivaliser avec les instrumentistes, les compositeurs se sont vus contraints de sacrifier à la fantaisie des virtuoses et au caprice de la mode ; et c'est là ce qui nous a valu cette quantité d'airs italiens, et même français, qui semblent avoir été écrits plutôt pour la flûte ou le violon que pour la voix humaine,

Quoique les traits arpégés soient d'une exécution assez difficile, on ne doit pas pour cela négliger de s'y exercer, car leur étude est d'une utilité incontestable pour l'Union des registres de la voix et pour obtenir sûreté et précision; dans l'intonation des intervalles éloignés.

Dans les exercices en arpèges, il faut accentuer un peu là première note et passer avec précision et fermeté d'un son à l'autre,, en conservant à chacune des notes une valeur égale ; il ne faut ni porter ni détacher les sons, mais les enchaîner en les liant légèrement. Le courant d'air doit être poussé avec une égalité parfaite, de manière qu'il ne se produise aucune secousse d'un son au son suivant. V To;ute;coritraetion des muscles du cou et du larynx doit être évitée, avec soin.

On trouvera, dans le traité complet de l'art du chant de M. Garcia et daris la méthode de chant de GaraUdé un grand nombre d'exercices d'arpèges que les élèves feront bien de travailler.

Après avoir suffisamment travaillé ces exercices dans le genre lié, il sera bon /d'en. étudier quelques-uns en staccato: Il est indispensable de les traiter d'abord lentement, pour bien affermir les mouvements du jarynx et assurer l'intonation.

Dans les mouvements rapides, il faut généralement exécuter les traits arpégés à mezza-voce.

Gammes chromatiques.

On nomme gamme chromatique ou trait chromatique, une suite de sons qui se succèdent par demi-tons, soit en montant, soit en descendant-

« Le mot chromatique vient du grec chroma, qui signifie couleur, dit J.-J." Rousseau, soit parce que les Grecs marquaient ce genre par des caractères rouges ou diversement colorés; soit, disent les auteurs, parce que le genre chromatique est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le noir et le blanc ; ou, selon d'autres, parce que ce genre varie et embellit le diatonique par ses semi-tons, qui font, dans la musique, le même effet que la variété des couleurs fait daris la peinture. »

C'est par pure curiosité que nous citons ce passage de Rousseau et pour montrer jusqu'à quel degré d'absurdité pouvait arriver ce fameux philosophe lorsqu'il parlait de ce qu'il ne connaissait pas ; mais passons à une définition un peu moins fantaisiste.

« Le chromatique est adriiirable pour exprimer l'affliction-, ditMercadiér de Belesta. Une voix qui monte par semi-tons? arrache des GAMMES CHROMATIQUES U7

larmes,, etTIonne peut résister aux accents douloureux «unelvoix iqui forme des semi-tons en descendant. On éprouve alors tousTes;,sentiT ments qu'un cœur sensible peut éprouver. On-ne croit,plus .ouïr.-, de le musique ;, on croit entendre ; des gémissements ; et l'agitation que :ces sons; excitent imprime dans l'âme le désordre des passions violentés. Mais plus ce genre, est énergique, moins il doit être pro.digué.;:on:doit le ménager pour les grandes expressions, et ne l'insérer quea'arement etavec circonspection dans le diatonique. »:

Ce: que dit ici Mercadier de Bélesta ne s'applique qu'à certaines successions de sons chromatiques, composées seulement de quelques notes, que les compositeurs introduisent dans la mélodie pour la. rendre plus expressive;; mais il ne peut être question ici; des grands traits chromatiques, en usage au siècle dernier et au commencement de celui-ci, qui souvent ne servaient qu'à faire briller les virtuoses.

Les compositeurs se sont affranchis depuis longtemps de là contrainte que leur imposaient des principes par trop rigoureux,, et ils ont employé les traits chromatiques dans tous les genres de musique. Néanmoins, il ne faut user de ces traits qu'avec la plus grande discrétion, si Ton veut éviter la satiété et la monotonie qui résulteraient de leur emploi trop fréquent.

La justesse irréprochable de chaque degré, la pureté et l'égalité des sons, sont indispensables dans les gammes et les traits chromatiques. L'extension des intervalles chromatiques étant moitié moindre que celle des intervalles diatoniques, il est évident que les élèves éprouvent une grande difficulté à chanter juste une succession de demi-tons. Aussi est-il absolument indispensable de se préparer à l'étude de ces gammes et de ces traits par des exercices écrits en notes de.valeur que l'on chante dans un mouvement lent afin de bien assurer l'intonation de chaque degré.

« Le maître, dit Mancini, doit aussi préparer l'écolier àl'étude de la gamme chromatique avec un solfège posé, afin qu'il puisse entonner distinctement chaque monosyllable séparée. Cette étude exige la patience du maître, et une étude longue et assidue. Le passage dont il s'agit, quoique d'un mouvement lent, ne doit pas être exécuté avec une voix languissante, il faut, au contraire, soutenir la voix et l'intonation au point convenable, afin que chaque degré soit sensiblement marqué avec le piano et le forte pour le rendre parfait depuis la première note jusqu'à la dernière. »

Les exercices que nous donnons, exécutés avec une attention soutenue, feront acquérir à l'oreille une délicatesse qUi lui permettra de saisir rapidement et avec la plus grande précision tous les inter- 118 LÉ GWA'NT' ■;'."

vâMes chromatiques. Ces exercices devront être chantés en nommant lèsnotes.

La méthode du Conservatoire, Martini, Degola, Criveîli; Gérard, Garâudë, Lablâche, Cohcone, MM. Panofka, Garcia et autres donnentlé conseil de travailler ces exercices fort lentement et de frapper en iiièïnë temps là note sur le piano, afin de soutenir et de guider là voix dans Tintonàtiort de chaque sort.

L'élève coinmehcerâ par bienfixer dans son esprit le son de la première note et celui de là dernière de 'l'intervalle à parcourir, ainsi que nous '.l'ayons' marqué dans l'a mesure qui précède chaque exercice.

La vitesse du mouvement' ne sera, augmentée que peu à peu et à mesure que la voix aura été bien affermie dans le mouvement déjà exercé. Si l'on accélérait trop tôt le mouvement, il en résulterait un cerfaifl trouble dans La mémoire dès intonations, qui rendrait la voix vacillante et incertaine; les demi-tons deviendraient trop petits ou trop grands ; et le nombre des sons renfermés entre les deux notes extrêmes de l'exercice serait dépassé ou diminué, ce qui détruirait tout sentiment de la tonalité. ' .

Lorsque l'élève aura acquis l'assurance nécessaire pour l'intonation d'un exercice, il le répétera plusieurs fois sans le secours du piano et en s'àhandonnantâ son propre jugement.

Tous ces exercices doivent être chantés en timbre rond et presque à mezza voce, mais néanmoins avec l'énergie nécessaire.

Pour en rendre l'exécution facile et donner le degré de limpidité et de netteté, indispensable à ce genre de traits, on laissera aux muscles du cou et du larynx la plus grande souplesse possible ; on poussera l'àir doucement, avec une régularité parfaite, de manière à produire l'échelle chromatique sans secousse et sans un ébranlement trop sensible du "-'larynx.

Dès que les intonations seront bien affermies sur tous les exercices il faudra les reprendre un à un et les vocaliser sur la voyelle a, d'abord avec le secours dU piano, puis en abandonnant l'élève à luimême ; il faudra en même temps faire l'application de la réglé générale du Crescendo pour les gammes montantes et du Decrescendo pour les gammes descendantes. Usera bon aussi de marquer les premières notes de chaque temps par une légère accentuation.

Ce genre de traits est fort difficile à exécuter,, surtout lorsqu'il se fait dans l'étendue d'unepu de deux octaves, dans un mouvement vif.

Nous conseillons aux élèves d'apporter à cette étude une attention très soutenue, et une patience à toute épreuve, car le genre chromatique exige de longs mois de travail. Exemples :

En indiquant en tête de chaque exercice les deux points extrêmes que la, voix doit parcourir, nous nous sommes conformés aux excellents conseils donnés par Lablache.

On répétera plusieurs fois ces deux points extrêmes afin de bien en fixer l'intonation dans la, mémoire.

Chaque exercice sera répété de même autant de fois qu'il sera nécessaire, jusqu'à ce que l'élève l'exécute correctement et avec une parfaite justesse d'intonation.

CHAPITRE ¥1

ORNEMENTS DU CHANT

ANCIEN CHANT FRANÇAIS. — PORT DE VOIX. - SONS FILÉS.----—■ PINCÉ. —

MARTËtXiËMENT..'■— ÏOUR DE GOSIER. — PETITE' NOTE.—=•-TRÉJMBLEMËNTS

OU CADENCES. — FLATTÉ. — BALANCEMENT. — ACCENT. — SANGLOT.— SON GLISSÉ.— CHUTE. — DIMINUTION ET PASSAGE;: — TRAIT, TIRADE ET COULE. -- CÔULADE. ! - -.

CHANT MODERNE. — APPOGGIATURE. — ACCIACATURA. — GROUPES. — TRILLES ET MORDANTS. — POINT D'ORGUE. — SYNCOPE. .

Nous,,touGhonsici jila partie la plus délicate de l'art du chant.Longtempsj,les:or.nements ont été pour le chantern 1 l'occasion de faire ressortir son goûtet son imagination. Pour ressusciter ces restes du passé, il faut aujourd'hui, non seulement chercher avec soin dans .les;méthodes des vieux maîtres, mais encore faire revivrêpaïlaypphgéBl'feï'ë': mode d'exécution que les chanteurs mettaient a dessiner les nombreuses fioritures que nous pourrions appeler les fleurs du chant. Réduits à invoquer les lois du goût, lorsque les préceptes' de l'enseignement ne suffisent pas, nous ne pouvons donner que la substance sèche et froide de cette partie de l'art du chant qui fut considérée comme étant d'une importance capitale et par les virtuoses dupasse, et par les chanteurs presque contemporains qui ont été l'es interprètes des œuvres essentiellement vocales de Rossini et de Donizëtti.

Aujourd'hui, à part quelques traits dont le retour-persistant finit par devenir monotone, les ornements sont généralement bannis de la musique. C'est exagérer une réforme qui pourrait avoir du bon. Certes, il y aurait des inconvénients à laisser aux chanteurs leur libre arbitre, ainsi que nous le verrons dans les chapitres historiques, et les compositeurs firent bien de refréner les débordements d'une improvisation le plus souvent plate et banale, lorsqu'elle n'était pas incorrecte. Venant 122 IJB CHANT

après une école toute fleurie, ces maîtres eux-mêmes avaient dû sacrifier à la manie des ornements; il devint utile d'émonder quelque peu cette frondaison trop touffue de notes parasites. Mais nos contemporains sont quelquefois allés trop loin dans cette voie où nous n'avons pas à les suivre.

Reprenons donc les ornements les plus usités et cherchons dans les préceptes des vieux maîtres les principes d'après lesquels ils étaient exécutés et employés par les virtuoses de la grande école, du chant. Au moment d'entrer dans cette étude, il est bon de nous arrêter un instant sur l'ancien chant français. Longtemps il fut de mode de considérer tout eë qui tenait à notre belle et expressive école française comme nul et non avenu. Aujourd'hui on semble revenir sur cette erreur: les anciens maîtres sont plus connus et mieux appréciés, leurs œuvres sont publiées et exécutées,, leur'musique, quoique n'ayant pas les afféteries de l'art italien, ne paraît plus aussi barbare qu'on se l'était imaginé.

Dans le chapitre historique de notre livre, nous marquons les différentes péripéties de Fart du chant en France. Mais, pour ne point entraver notre récit de détails dont l'étude aurait arrêté la marche de l'histoire, nous avons laissé de côté ce qui l'egardait les ornements proprement dits du chant, nous appliquant seulement à montrer à nos lecteurs les diverses transformations de la mélodie chantée, les progrès acquis par les virtuoses sous l'influence des chanteurs italiens et aussi sous celle de nos compositeurs dont le style s'allégeait chaque jour et s'affranchissait des lourdeurs et dès entraves du plain-chant.

Nous ne croyons pas inutile de nous arrêter ici spécialement aux mille détails de l'ornementation vocale. En empruntant aux meilleurs maîtres du passé leurs théories d'enseignement, en indiquant leurs caractères, nous ne nous éloignons pas de notre sujet, puisque dans la lettre même de ces maîtres nous retrouvons l'esprit du bon art et du bon chant. Les modes ont changé, les formes ne sont plus, mais les lois demeurent les mêmes, et tous ces anciens préceptes révèlent encore une réelle connaissance de l'art et une judicieuse application des procédés pour bien chanter.

A quelque point de vue que nous considérions l'école française, nous la retrouvons toujours avec ses qualités dominantes : la recherche de la vérité d'expression, la préoccupation de ce qui est de bon goût et conforme au bon sens, à la clarté et à la raison. Si une partie delà musique semble devoir ouvrir à la fantaisie les horizons les plus larges, c'est 'le chant embelli par tous ses ornements improvisés et variés à l'infini; eh bien! là encore, la loi du bon goût s'impose, et se retrouve

indéniable, évidente, dans les plus grands écarts de la virtuosité, à l'époque même où l'imitation de l'étranger semble devoir entraîner nos musiciens dans des exagérations blâmables,

ANCIEN CHANT FRANÇAIS

Les ornements du chant français sont évidemment moins brillants, moins variés, moins inventés que ceux des Italiens; mais: ils sont nombreux et semblent pour la plupart destinésplutôt à augmenter la force de l'expression qu'à fleurir la mélodie. C'est en effet le caractère expressif qui permet de distinguer les ornements entre eux, et de les classer de trois manières ;

Les premiers, les plus fréquents, étaient ceux que nous pourrions* pour ainsi dire, appeler communs. Suivant l'accent avec lequel il les exécutait, le chanteur les appliquait à tous les genres de musique. Nous rangerons dans cette série le port de voix tant employé dans notre vieille école, le son filé, le pincé, le martellement, le tour de gosier, la petite note, les cadences et les tremblements.

Les ornements exclusivement expressifs et dramatiques étaient : le balancement, Yaccent, le sanglot, la plainte, le son glissé, le flatté, la chute.

Enfin les ornements qui paraissaient ne devoir servir qu'à broder un thème, à faire briller l'habileté et la légèreté de voix' du chanteur, sans rien ajouter à l'expression ni au caractère passionné de la musique, étaient, avant tout, les diminutions et les passages, puis le trait, la tirade, la fusée, la coulade et le coulé.

Étudions séparément chacun de ces ornements, empruntant à chacun des maîtres qui ont traité de cette matière leurs principes les mieux énoncés et leurs définitions les plus claires.

Port de voix.

C'est le plus usité des ornements. II est même à remarquer que, par une recherche parfois outrée de l'expression, les Français ont une tendance fâcheuse àexagérer ce genre d'effet. Quelques chanteurs modernes n'ont-ils pas élevé le port de voix à la hauteur d'un principe d'enseignement, donnant ainsi au chant une tournure lourde et vulgaire, qui altère le dessin mélodique sans augmenter d'une manière efficace la force de l'expression musicale?

A diverses époques le portde voix a changé légèirement dans la forme et dans l'exécution, mais, malgré les mille transformations de la mode et du goût, cet artifice vocal est, avec l'appoggiature et le trille, celui qui aie mieux résisté au temps, et même de nos jours, à une. époque où les ornements sont systématiquement bannis de l'art du chant, le port de voix est entré dans les habitudes mélodiques, et, perdant son caractère de hors-d'œuvre musical, il fait partie constitutive de la mélodie.

Bacilly le définit ainsi en général : « Transport qui se fait par un coup de gosier d'Une note inférieure à une note supérieure. » Mais il ajouté que les Français en admettaient deux : le port de voix entier, ou plein, ou réel; le demi-port de voix, oii feint. L'exécution de ces deux ports de voix était peu différente. On introduisait encore dans la manière d'exécuter cet ornement certaines nuances qui en variaient un peu l'effet.

« Il y a trois choses à considérer dans le port de voix, dit Bacilly : . 1° la note inférieure, qu'il faut soutenir; 2° le doublement du gosier qui se fait sur la note supérieure; 3° le soutien de la même note après qu'on l'a doublée.

« Dans le demi-port de voix, qui n'est pas tout à fait complet, il y a deux choses à considérer : 1° Le soutien de la note inférieure avant que de la porter ; 2» le coup de gosier qui double la note supérieure sans la soutenir en aucune manière, lequel coup se fait avec moins de fermeté et beaucoup plus délicatement que dans le port de voix ordinaire. On peut encore faire le demi-port de voix de deux manières : 1° En coulant le coup du gosier, sans le marquer avec fermeté comme dans le plein port de voix et toutefois laissant la note supérieure dans sa valeur et dans sa quantité, ce que je nomme port de voix glissé, ou coulé; 2" en supprimant la valeur de la note supérieure, en la donnant presque tout entière à celle qui la précède, ce que j'appelle port de voix perdu. »

Nous allons indiquer les signes dont on s'est servi pour marquer le port de voix.

En 1(571, selon Bacilly, le port de voix n'était pas indiqué dans les pièces de chant; aussi disait-il : «comme le port de voix et le demiport de voix sont absolument nécessaires pour rendre le chant parfait, il n'y a rien qui embarrasse ceux qui chantent comme de les placer aux endroits où il faut qu'ils soient pour rendre le chant ferme sans être rude, et doux sans être fade. »

En 1696, Louliё parle ainsi du port de voix : « Le port de voix est une élévation delà voix d'un son d'une petite durée OU faible à ùri son ordinaire et plus haut d'un degré. Il se marque ainsi :

' Dans cet exemple, le port de voix s'exécute de deux manières : dans la première mesure et dans latroisième, il se prend sur la première note, et la deuxième conserve sa valeur entière ; dans la seconde mesure et dans la quatrième, c'est la première note qui conserve toute sa valeur, et le port de voix absorbe une partie de la durée de la note supérieure.

La première manière répond au port de voix glissé ou coulé de Bacilly; la seconde, au port de voix perdu. Remarquons encore que le dans port de voix à intervalles disjoints on fait précéder la note supérieure de sa seconde inférieure.

En 1736, Montéclair nous dit : « Le port de voix se marque quelquefois par une petite note postiche qui lui sert de préparation et qui prend le nom de la note forte à laquelle elle se lie et sur laquelle il faut élevver la voix. On le marque aussi par ce signe *j=|g: 3=3,

1. En 1737, David distingue trois espèces de port de voix : « 1° Le port de voix préparé et soutenu se fait en montant. Il tire son origine de la note au-dessous de celle où l'on doit asseoir le son, soit par un ton ou demi-ton au-dessous ; et lorsqu'on aura assis le son, il faudra le filer avec douceur sur la première des trois parties qu'il faut donner à la durée de la note, enfler insensiblement le son sur la deuxième partie, et le faire mourir, comme on l'a fait naître, sur la troisième partie :
2. Le port de voix doubléprend son origine de la tierce au-dessous de la note où la voix va se reposer.

- Le port de voix par intervalle, en descendant comme en montant, prend son origine de la note précédente à celle où l'on va se reposer, en empruntant le son de là première pour le lier avec celui de la seconde. Celui-ci est trop gothique et trop peu supportable pour le mettre en usage» mais on peut le tolérer et le pratiquer en certains oas.»

En 1789, Choquel dit qu'on fait le port de voix en montant et en descendant. « Les ports de voix, dit-il, sont des inflexions de la voix dont l'objet est d'adoucir le passage d'une note à l'autre, soit en montant ou en descendant par degrés disjoints, soit quelquefois en allant de note en note par degrés conjoints. On le marque actuellement par de petites notes crochues qui ne comptent jamais pour remplir là mesure. » Suivant, Choquel on ne faisait les ports de voix que dans les chants graves, lents ou gracieux; on ne les employait jamais dans les airs de mouvement et de vitesse.

En 1762, Blanchet marque le port de voix par ce signe \ .

En 1766, l'abbé Lacassagne nous dit : « Le port de voix se divise en réel et en feint.

« Celui qui est réel se marque pour l'ordinaire ainsi vf. Il sert particulièrement à flatter les notes dans les airs tendres. On le fait d'abord partir de la note qu'il quitte jusqu'à celle qui doit être portée : il survient alors une petite ondulation dans la voix qui touche le degré voisin en dessous avant que de prendre celui qu'on nomme, qu'on file et qu'on termine toujours par un accent. »

« Le port de voix feint se distingue du réel en ce qu'il suspend longtemps les petites- notes de passage. Il se marque par une petite note sur le degré au-dessous de la note qui porte cette espèce d'agrément.»

Il est bon de remarquer que le port de voix de Lacassagne est agrémentée d'un petit groupe de notes dont les anciens auteurs désignaient l'effet par l'expression : maniérer le son.

« Le port de voix, dit Duval vers 1783, s'indique par une petite note, au-dessous de celle à laquelle on la joint par un coup de gosier plus vif que lent. »

Exemple du port de voix plein : ,

« Le port de voix feint arrive quand la petite note prend la valeur de celle qu'elle joint par un coup de gosier assez marqué. »

Nous terminons ici ce chapitre, dans lequel nous avons suffisamment montré de quelles diverses manières le port de voix avait été pratiqué en France depuis 1671 jusqu'à la fin du siècle dernier. On voit avec quelle insistance les meilleurs maîtres de chant se sont arrêtés sur cet agrément et sur les diverses manières de l'exécuter ; mais ces différentes altérations de mode n'ont changé que très peu de chose au caractère mélodique de cet ornement tant de fois employé.

Sons filés.

Comme le port de voix, le son filé est plutôt un artifice vocal qu'un ornement proprement dit. La définition des anciens théoriciens nous l'indique comme une tenue bien égale' et bien soutenue. Il n'est pas d'école en France ou en Italie qui n'ait mis en pratique cet ornement qui exige une réelle égalité de voix. La manière de le placer a changé ou a varié dans l'exécution, mais au résumé, les sons filés sont restés ce qu'ils étaient aux dix-septième et dix-huitième siècles,

Oii nommait son filé une note de longue durée que le chanteur soutenait également et avec la même intensité pendant toute sa valeur. « La voix, dit Montécïair, doit être, pour ainsi dire, unie comme une glace pendant toute là durée de là note. »

On appelait aussi son filé, et son enflé et diminué la messa di voce des Italiens, qui consiste à commencer le son pianissimo, à l'augmenter insensiblement jusqu'au forte, et à le diminuer ensuite graduellement jusqu'au pianissimo.

« Ces sortes de tenues, dit Lacassagne, sont souvent précédées d'un port de voix et terminées par un accent. »

Cette tenue de la voix devrait être étudiée et pratiquée de nos jours. Le son filé, uni comme une glace, semble un mythe. On le remplace par un tremblement perpétuel.

Pincé.

Le pincé, en revanche, a complètement disparu, et il est un des ornements qui indiquent le mieux la date d'une composition, qui lui donnent le plus son caractère suranné et sa couleur antique.

L'emploi du pincé était commun aux instrumentistes et aux chanteurs ; il entrait dans cette série de petits ornements brefs par lesquels on essayait de corriger ce que le clavecin pouvait avoir de trop sec. On peut même ajouter que son emploi était plus commun chez les joueurs de luth et les clavecinistes que chez les chanteurs.

Le pincé était composé de la note principale et de sa seconde inférieure, que l'on exécutait rapidement en revenant avec vivacité sur la

note principale. Aujourd'hui cet ornement est désigné par le nom de mordant. Il y a cette différence du pincé au mordant que celui-ci se bat généralement avec la-seconde supérieure, et que le pincé se faisait toujours avec la seconde inférieure.

Les notes du pincé se frappaient rigoureusement sur le temps.

Pendant longtemps cet agrément n'eut aucun signe pour le représenter, et les chanteurs l'employèrent selon leur goût. Cependant les clavecinistes avaient adopté pour cet agrément certains signes particuliers : Couperin le marquait avec une petite croix fort semblable à celle avec laquelle on indiquait le trille.

En 1766, l'abbé Lacassagne l'indique par une petite ligne ondulée. Un peu plus tard on le voit marqué par le même signe traversé par une petite barre verticale.

« On faisait souvent usage dapincé dans les airs gais et détachés, pour caresser les notes, s'il est permis de le dire ainsi, avec do petits martellements coupés. Le mouvement du chant les rend plus ou moins vifs. » (LACASSAGNE).

Martellenient.

C'est un ancien ornement auquel on donna aussi le nom de battement vers la fin du siècle dernier.

•■ Voici sa définition, que nous empruntons au dictionnaire de l'Académie des beaux-arts : « Le battement consiste dans l'émission alternée et rapide de deux notes conjointes, dont l'une sert de broderie à l'autre qui est note principale ; il a donc quelque analogie avec le trille; toutefois le trille occupe d'ordinaire toute la durée de la note principale, tandis que le battement ne fait que la précéder pour lui donner une sorte d'accent incisif et une certaine ténuité. En outre, dans le trille, la broderie a lieu par la seconde supérieure (tantôt majeure, tantôt mineure) de la note principale, tandis que c'est la seconde inférieure et toujours mineure qui constitue la broderie dans le battement.

« Ce genre d'ornement se rencontre rarement dans la musique moderne, mais on en faisait un usage assez fréquent au siècle dernier; il est toujours figuré par un groupe de petites notes précédant la-grosse note principale. »

Loulié compte trois sortes de marteliëmëhts...:.. 1° Le martellement simple de deux notes ;2'! le martellenient double de quatre notes; 3° le martellement triple de six notes. : :::„ ,,._■-. , Chaque martellement a son signe particulier :

Choquel (1739) dit quel'onne se sert plus de ces signes pour désigner le martellement, mais qu'à présent on le marque ainsi ~- .

Duval, vers .1783, prétend que le martellement n'a point de signe certain.

Cet agrément avaitplus oumoins d'étendue, selonles circonstances, et le chanteur devait en approprier l'exécution au caractère du morceau. '■-'- ;

Nous pouvons remarquer que le martellement ou battement était; aussi fort employé par les instrumentistes ; les joueurs de luth lui donnaient le nom singulier de verres cassés ; et Mersenne en parle fréquemment dès 1636. ; ';:;" ' ,:;■'•■'-■"' 1

Le martellement n'est pas sans se rapprocher quelque peu du tour de gosier, bien que son dessin mélodique en diffère sensiblement.

Tour de gosier.

Cet ornement répond assez bien à celui que les Italiens appelaient gruppetto. Son emploi était des plus fréquents. Comme le port de voix, comme la petite note, il a résisté au temps.

En traitant du gruppetto dans, la suite de ce travail, nous aurons à revenir sur ce genre d'agrément qui ajoute à. la note comme une sorte d'aigrette mélodique. Contentons-nous donc ici,de citer ce qu'en ont dit les anciens maîtres. . : : .

PETITE NOTE 13-1

Loulié (1696) marque cet ornement par le signe cw qui est celui du gruppetto, et il donne l'exemple suivant :

que l'on peut traduire :

Montéclair (1730) donne l'exemple qui suit, dans lequel on trouve une difficulté qui n'existe pas ordinairement :

« Après avoir demeuré sur la note d'appui, il faut que le gosier fasse son tour, en passant légèrement de cette première note à la cinquième, et en faisant une espèce de tremblement très subtil sur la seconde petite note ; cet agrément forme dans le gosier un ramage difficile à exécuter etïencore plus à expliquer. »

Cette explication d'un naïf, qui peut paraître ridicule aujourd'hui,, prouve l'importance du tour de gosier.

Petite note.

Nous avons peu de chose à dire de la petite note. Autrefois, elle était dans le chant français, elle était dans le chant italien, elle existe encore aujourd'hui. C'est l'appoggiaturc commune fréquemment employée. Cependant citons à son sujet quelques petites particularités de l'ancien chant français.

Loulié dit que « la petite note est une note d'un plus petit caractère que les autres notes ; elle est toujours liée avec une note ordinaire; cette, liaison se marque ainsi <- o» -—».

« La petite note se nomme du nom delà note ordinaire avec laquelle elle se lie, tout en conservant le son du degré où elle est posée.

Elle se prend quelquefois sur la valeur de la note ordinaire qui la précède, quelquefois sur la valeur de la note ordinaire qui la suit :

« La petite noté doit se passer légèrehîeiit.

trembleniëhtEi oti carences.

« De tous les agréments qui se pratiquent dans le chant, dit Montéclair (1736) le emblëmèht que: l et que les Français appellent par corruption cadence, tient le premier rang, en ce qu'il est le plus brillant, et qu'il se rencontré plus;souvent que les autres ; c'est pourquoi l'on ne saurait trop s'appliquer à le bien former, d'autant plus que ceux qui l'exé-jutent mal ne peuvent jamais chanter, d'une manière agréable.

« On n'est pas tout à Tait d'accord sur la figure ni. sur le nom des agréments qui se pratiquent pour la propreté et la variété du chant français,;, -M-,,1....

«Les, maîtres de violé, par exemple, désignent le tremblement par

ce signe qu'ils posent après la note qui doit être tremblée "Â r\:J:-'.'

- -ii i ■ni'MJ.'ij . >:i.v'Mi.'.:.--. r: : ..?.:;,.':r- , .,:■■;.;.-! ,Ji\:-\-J?&r?wri?T~

Les maîtres :dei musique, au contraire, marquent, le, tremblement par unp petite croix-qu'ils posent, avant cette note y.g-.ff':. rr--. >;

nisles, désignen t, le.-tremblement par un autre signe qu'ils posent audessus d'unp note pour marquer qu'elle doit être tremblée T£ .r.-

«iLosimaîtbés de lutliv de théorbe, de guitare, etc., se? servent d'autres signes pour!"désigner le tremblement. •».'.. -

Il y avait plusieurs espèces de tremblements ou cadences. Nous allons les faire connaître en reproduisant les exemples que nous avons recueillis dans les traités du dix-septième èfrdudrxlhuitième siècle, en suivant l'ordre chronologique afin de bien, établir les changements qui se sont produits succèssivcnieutdàûslàinanière M les exécuter, dans les noms qui leur ont été donnés, et que nous mentionnons au chapitre du trille.

TREMBLEMENTS OÙ CADENCES ldrf

"■ Nbûs,Viferôns-; Seulement ;ô'bsferver'-'ifei-'qué';lésr:tremblements' !ôu cadencés qui se bôHeht à peu près à quatre, semblent être en:bien plus grand nombre, par suite des diverses dénominations dont on s'est servi pour les désigner.

Loulié (1696) admet trois tremblements : le simple, le double et le triple, qui s'exécutaientennotes: mesurées. r:ç

Le simple se faisait siiï#r-«olreéjçsêc"orn0)EJsait de quatre doubles croches. Le double se faisait sur..unêiblanche, et se composait de huit doubles croches. Le triple se faisait sur une blanche suivie d'un point et se composait de douze doubles croches.

Loulié marque le tremblement .pat'..'une, petite croix qu'il place audessus ou à côté de la note qui doit être tremblée :

« Les notes du tremblement, dit-il, ne doivent pas être secouées ni par l'aspiration,; ni par le chevrotement; mais elles doivent être liées autant qu'il est possible. Les tremblements doivent se faire plus vite ou plus lentement à proportion de la vitesse ou de la lenteur de l'air ; ils doivent être plus courts où plus longs à proportion! de: la noté tremblée..:»; : , :.-•.■, ',

Les~tremblements étant exécutés en notes mesurées, comme l'indique Loulié, les notes ne pouvaient être battues; avec là rapidité 1 du trille moderne, d'autant plus qu'à cette époque les mouvements', bien qu'ils fussent indiqués avec les termes mêmes dont on se sert encore aujourd'hui, n'avaient pas le degré de vitesse qu'on leur donne maintenant.

D'après les observations de Quantz(1752), le mouvement d'un tremblement long terminant la fin d'un morceau peut être évalué à huit triples croches environ, exécutées au n° 60 du métronome Maelzel :

Dans les morceaux d'un mouvement vif, les tremblements courts sur des notes de petite valeur pouvaient être exécutés un peu plus rapidement.

Le tremblement tout à fait lent n'était en usage que dans le chant français; mais il y en avait un quatrième pi que les Français appelaient tremblement chevroté, qui était absolument, rejeté par les bons maîtres. Ce tremblement se faisait par la même note répétée rapidement.

Le tremblement appuyé de L'ouïe consiste à donner une valeur plus longue à la première note; il le marque par une petite croix surmontée d'un demi-cercle :

« L'appui du tremblement, dit-il, doit être plus long ou plus court à proportion, de la durée de la note sur laquelle il se fait.

« Le tremblement doit commencer dans le temps où commence la note tremblée, à moins qu'il ne soit marqué autrement. » (Voir la deuxième, mesure de l'exemple ci-dessus.)

De 1696 à1732; les auteurs semblent s'être peu occupés des orneiments du chant, car on ne trouve pas de renseignements,bien précis sur cet objet dans les traités qui ont élé publiés en France pendant ce laps de temps.

A partir de 1732, les tremblements ou cadences en usage dans le chant français sont les suivants :

1° La cadence préparée ou appuyée;

2° La cadence jetée;

3° La cadence subite; '■•'-'

\" La cadence double ou doublée ; i> ~

S° La cadence feinte.

1" Là préparation de la cadence préparée ou appuyée consistait à faire entendre d'abord la note supérieure de la cadence, à la soutenir pendant la moitié de la valeur de la note sur laquelle était placé le signe indicatif, à faire ensuite les battements sur la seconde moitié de cette dernière note. Les battements se faisaient en progression, c'est-à-dire qu'ils étaient plus rapides vers là fin; ils se terminaient sur là note TREMBLEMENTS OU CADENCES 133

principUle par une note un peu plus longue, qui formait comme un repos ou soutien de la note cadencée :

«: D'ans les mesurés à trois temps, dit Blancliet, la noté d'appui ou de préparation ne doit prendre qu'un temps, »

On terminait quelquefois cette cadence par un tour de gosier.

Louli', Montéclair, Choquel,. Blàhchët, lui donnent le nom de tremblement appuyé ou cadence appuyée; David là nomme cadence préparée; Lacassagne cadence pleine; Duval, cadence appuyée, cadence préparée, cadence: parfaite, cadence finale.

Tous ces auteurs la marquent par une petite croix; Montéclair seul la désigne par un t.

1° Cadence jetée. C'était 1 celle qui se faisait en montant à intervalle de secondé, de tiercé, de quarte, etc.

' 'La bote de là préparation n'avait que la valeur d'une croche ou d'une double croche; les battements de cette cadence étaient vifs et brillants; et on la terminait ordinairement, par un tour de gosier.

' Elite Remarquait par une petite croix : < ■

Choquel et Lacassagne la font sans préparation, mais avec la terminaison :

-Duval dit qu'elle se fait sans préparation ni terminaison.

3" Cadence subite. Lorsque Ja ,cadence;;se faisaiten descendant à1 un intervalle quelconque., elle se xiommsit, ucadence: ■-subite] é'entbïëment subit. ..

Elle s'exécutait sansréparafijijrtAiMnpé suivant l'opinion

de Montéclair, GlTOqùeïitr qu'elle soit préparée

par une note de la durée d'une doiible'oud unW't'riple croche:

Elle se marquait par™ie-pe1tàte~e

Ses battements se faisaient avec vivacité. Elle se pratiquait plus, souvent clans le récitatif que dans les airs, dit, Montéclair. ...;...-.

4° La. cadence double ou doublée se terminait par deux petites notes qui formaient un tour de gosier. Elle se préparait ou ne se préparait pas, suivant Igs cir,cqnst.anees.;,:Ellendevâit être 'battue'avec"rapidité et légèreté, ..et, les;,noies de la,.terminaison 1 devàiémT'étrë lié'èVàvce 1 douceur., , , ...,--. ;,.;;, ..'" ■ :-.y:' ' ;!>':;i': ' '--> ■•'/■'■■■■"■■■■■' ■■

Elle'se marquait'$àr une'petite eroix : . .,.., n,.,,,-, ,,<;,,s nm <.f;.i:ins-.:il■;■

'Èi'exeinjit'e suivant, que nous empruntons; à Montéclair, faibvoir: là 5 ' manière ddnt on nouyait la pré.p , i>, .,i .oii ,;:;"■! -'■ ;'!!i:!

«-|(Gôttë0cadèri'éë;lidit!feetauteur, se lait surtout dan.lsair.Sitendres., où il se trouve' 'beaucoup !dô passages dans,lesquels;,on,l'intercale: facilement. 1 M" 1 -u" ■■ •• ' ' „:,:ifry,i v->:>> ■'-> -'fW'-'1'-'

, ., ■•> .., ,,,> s.-i:,.j ■,,.!., u:<o HUM -niwUn-- >■•..»'!

paration, presque toute la durée de la note principale, et à ne faire que deux battements exécutés rapidement et avec douceur :

« Ce tremblement, dit Montéclair, se pratiqué quand le sens des paroles n'est pas fini, ou quand le chant n'est pas encore arrivé à sa conclusion. »

Lacassagne marque cette cadence : ___ .

Montéclair et Duval : ~V .

David : p .,

Blanchet la nomme demi-cadence ou coup de gorge; Lacassagne, cadence feinte ou coupée.

Les ornements expressifs étaient assez nombreux, et, poiir celui qui connaît le caractère de l'ancienne musique française, plus déclamée et dramatique que brillante et légère, ils étaient employés tout autant que les accents mêmes de la parole. C'était le timbre,.de, la voix du chanteur qui leur donnait leur sens véritable. Ils empruntaient plus de force et de puissance à la façon dont ils étaient employés; tel accent qui passait inaperçu lorsque: l'expression n'exigeait pas sa présence, devenait d'un effet sûr et pathétique quand l'artiste savait le faire intervenir, à propos. Comme nous l'avons dit, beaucoup d'ornements décrits dans le paragraphe précédent pouvaient s'appliquer à la musique expressive et déclamée, suivant les besoins et le goût du chanteur.

Flatté.

Cet agrément était composé de deux notes, écrites en petit caractère et placées entre deux notes mélodiques. La valeur de, ces, deux petites notesse prenait sur celle de la note qui lesprécédait, ,

His'exécutait en niohtànt où en descendant, et devait être fait, doucement et avec grâce.

Les auteurs sont peu d'accord sur sa forme : les uns ne l'admettent que. par, degrés conjoints, tandis que les autres disent qu'on peut l'exécuter de quatre manières, comme dans les exemples suivants, empruntés à Émy-del'ÎIetfe età Trœstler. ;, k ysh ::■.[■■ , ioarï;:,:

Première manière, en montant par degrés conjoints :

Deuxième manière, en descendant par degrés conjoints : : ". ' "

Troisième manière, en montant par intervalles disjoints :., , j

, Quatrième manière en> montant et en répétant: la no te,principale qui précédé: ;,,<,,;,,•,•■■■ ■,; ; \; .• . . .:,;,,!',.,,,,•,,;. -;:

. Dansées,exemples,de la,troisième, et,.de la quatrième manière, la valeur du flatté se:prend sur,la note principale à laquelle il,se. trouve lié. Suivant.le temps et la mode, les, auteurs ont fréquemment varié, sur la manière de comprendre le flatté; il leur est même arrivé, do .donner, ce nomades i agréments qui, en réalité, différaient notablement du véritable flatté et dans;la forme et.'dans-l'exécution,. Aussi croyons-nous bon de donncrdàns leur ordre chrontologique la définition,etila, figure, des divers;ornements:qu'il: a> plu aux théoriciens dlappelerï/Zaé.;, |;i FLATTE- fo'J

Loulié dit, en 1696 :.« Le flatté ou flattemenl esfcuntremblement simple composé de deux coulés suivis d'une chute; exemple: ■ :, .

Il emploie pour le marquer (comme avertissement au chanteur de goût) la petite croix déjà usitée pour le trille. Remarquons en passant que la croix était le signé le plus répandu pendant le dixsëptième siècle, pour tous les petits agréments dont l'exécution.était le plus souvent

'laissée au goût de l'artiste.

Montéclair (1736) dit: « Le flatté est une espèce de balancement que la voix fait, par, plusieurs petites aspirations douces, sûr une note de longue durée ou sur une note de repos,,sans en hausser ni baisser le son.

« Cet agrément produit le même effet que la vibration d'une corde tendue qu'on ébranle avec le doigt. Il n'y a eu jusqu'à présent aucun signe pour le désigner; on pourrait-le marquer par une ligne ondoyée. »

1 i(SÏ: l'on pratiquait le flatté sur toutes les notes fortestiiî deviendrait insupportable, en ce qu'il rendrait le chant tremblant et trop uniforme. »

On ne peut admettre cet effet vocal comme un ornement; on doit le considérer comme un son auquel le chanteur communique certaines vibrations qui rendent la voix un peu tremblante, comme cela arrive lorsqu'on est sous l'empire d'une grande émotion.

Choquel (1739) : « Le flatté est une inflexion de la voix par laquelle en descendant par degrés disjoints d'une note à Une autre qui se trouve suivie de quelque pause, on ne fait sentir cette dernière noté qu'à demi-voix, et même en la rendant 1 comme une croche; quoi qu'elle soit indiquée par une noire. » . .

D'après cette définition le flatté de Choquel n'est- qu'un simple port de voix, qui se fait en diminuant la force du'son-pour arriver sur la seconde note que l'on quitto.en lui enlevant, une partierde'sâ' valeur;

Blancliet (1762) : Le flatté exige une inflexion de voix; presque insensiBiétù'-ôn-pîgnè'râpdemeyt deux riôtës'aëiîàs'eri haut, eh hiàhiérantun peu le son. « On peut regarder cet ornement côhiméuh quart' de port de voix. »

Ainsi Choquel veut que le flatté.so fasse en descendant et BlanClièt en montant.

Duval (vers 178o) : « Le flatté consiste à donner un léger coup de gosier qui joint ensemble deux notes à intervalle diatonique en montant et quelquefois en descendant. »

Cette manière d'exécuter le flatté est celle que nous avons,indiquée 1 ; au commencement de ce chapitre.

Duyal marque cet ornement par une petite note qui, dans l'exécution, se transforme en un, groupe de deux ou trois notes.

Voilà bien, des nuances dans l'exécution d'un simple ornement. Mais ! nous avons suivi ses transformations pendant l'espace de plus d'un siècle, et,il n'éf;ait,pas sansjintérêt de: voir de; quelles différentes façons les anciens maîtres de chant considéraient les agréments. ;

Balancement.

« Le balancement,, que les Italiens appellent trémolo, produit l'effet du tremblement de l'orgue. Pour le bien exécuter, il faut que la voix fasse plusieurs petites aspirations plus marquées et plus lentes que celles du flatté., »

D'après cette définition donnée par Montéclair, le balancement nous paraît n'être qu'un son dont les vibrations sont assez amples pour donner à la voix l'apparence du chevrotement, si bien pratiqué encore de nos jours par les enànteurs médiocres. Il est fort probable que les chanteurs du siècle dernier n'en usaient qu'avec précaution et raremènti--"""";'J""*""-" :'--:"-" ■■.:■■:■»'■■■■>.■■■■■■ ■'■• ■ ■•■■'•• ■ • ■ -s ACCENT 141,,

Voici l'exemple de Loulié et celui de. Monté.elair, avec 'le, .signe ,inT; dicatif dont chacun d'eux s'est servi,:;,

Accent.

L'accent, lui aussi, varia considérablement; mais toujours et partout il fut,considéré, comme nuance expressive. : ; -

Montéclair en donne cette définition : « L'accent est une aspiration ou élévation douloureuse de la voix, qui se pratique plus souvent dans les airs plaintifs que dalïs, les airs tendres ; il né se fait jamais 1 dans les airs gais, ni dans ceux qui expriment la colère. Il se formé' dans la poitrine par une espèce de sanglot, à l'extrémité d'Une noté dëllongue durée ou forte, 'en faisant un peu sentir le1- degré; imm'êdiaiiemënt àûdessus de la note accentuée; 1» '. = ,, - J , ;;:i) ,.-i:, wnuja ;•■'.'!',:i mi -.;

Bacilly (1671) et Loulié (1696) le marquent par un petit trait placé au-dessus de la note où il devait se faire ; mais on remplace déjà ce signe par une petite note :

En 1739, Choque! dit qu'on hé se sert plus du signe qui est définitivement remplacé par la petite note.

Quelques vieux maîtres se sont aussi servis de ce signe ; ,, ;i

Cet agrément île se pratiquait que sur une syllabe, longue et jamais sur une brève.

On l'employait ordinairement lorsque deux notes se trouvant sur le même degré. la première devait être appuyée, ou quand*là seconde note se trouvait à un intervalle inférieur quelconque :

« Tout l'effet.de l'accent se trouve dans, lainanière de l'exécuter, ditBacilly. Ilfaut appuyer la note qui porte l'accent et porter légèrement laypix surla seconde supérieure, de manière à ne donner à, cette; note qu'un son très faible, fort délicat, touché légèrement et quasi imperceptible. »

Dans l'exemple ci-dessus de Loulié, l'accent prend le quart de la Viileur'de'la note à laquelle il appartient; mais, dans l'exécution, la valeur de cette petite note était modifiée et souvent réduite à une durée moindre, suivant les circonstances.

D'anciens auteurs donnent à l'accent le nom de plainte, ou celui d'aspiration-.

En 1766, l'abbé Lacassagne présente l'accent sous diverses formes qui indiquent qu'on l'employait de différentes manières : « L'accent,

dit-il, quon marque ainsi «T ~OH ■> ou J3 <,« $ est un coup de gosier

plus où moins tendre ou vif, qui sert à fermer avec art et d'une façon gracieuse la note que l'on quitte : »

Vers 1785, Duval dit que l'accent consiste à faire entendre à la fin d'une note longue un léger coup de gosier qui répète le son que l'on quitte :

Dans cet exemple l'accent ne se fait plus par la seconde supérieure, mais simplement par la répétition de la note que l'on quitte. Duval SANGLOT 143

n'indique l'accent, pm aucun,, signe,;, if est donc;, probable, qu'à cette, époque, comme le dit,J£.-J, Rousseau,lesMaîtres-du goût du ■chantyp.en* dant la leçon, marquaient seulement cet agrément avec le crayon, et cessaient degmraînd-éjève:; lore-eelur-iavait le trouver

lui-même. ?■:--- ~~::r.::k:-z::;.:-~

" '"-■■" Sanglot. -

- Il est assez difficile de donner ûrtô définition satisfaisante du saiigloliPèû. d'àutèurs s'en sont occupés, et il faut bien reconnaître' que léufs définitions mànqùent'de clarté et né peuvent en donner une idée exacte." '" i:"" l .-..;■',, ■ ■■;

Suivant notre sen timent, le sanglot était une espèce de soupir poussé d'une voix entrecoupée,,ou bien une sorte d'exclamation,que le chanteur devait exprimer en communiquant à la voix l'accent de la passion qui,contribuait à produire cet ornement.

Voici, du reste, la définition textuelle de Montéclair. « Il semblerait parle terme de sanglot que cet agrément ne devrait, servir que. dans les gémissements; cependant on s'en sert pour exprimer plusieurs; passions opposées les unes aux autres.

«. Le sanglot est un enthousiasme qui prend son origine dans le fond de la poitrine et qui se forme par une aspiration violente qui ne fait entendre-au dehors qu'un souffle sourd et suffoqué. ;

« Le sanglot prévient la vive voix avec laquelle il se lie étroitement, et lorsque la voix s'est étendue; suivant la valeur de la note, ou suivant la force de la passion, elle finit presque toujours par un accent ou par une chut;:

« Le sanglot s'emploie dans laplus, vive;douleur, dàfts la plus grande tristesse, dans les plaintes, dans les chants tendres, dans la colère, dans le contentement et dans la joie.

« Il se pratique presque toujours sur la première syllabe du mot hélas! et sur les exclamations ah! ehl ûl »

David donne le non! de plainte Il cet agrément. Du reste,, connue.on, le comprend bien, des agréments .du genre de celui-ci nëpeuvent se démontrer dans un livre.

Leur exécution comme la manière de les placer était loin d'être absolue ; la forme mélodique du morceau, la disposition des intervalles, le timbre et l'accent de la voix du chanteur changeaient complètement les conditions dans lesquelles on pouvait employer l'accent, le sanglot, l&plainte. Ces agréments sont très brièvement traités dans les méthodes; et pourtant c'était peut-être sur ceux-là que le maître s'arrêtait le plus volontiers dans la démonstration orale; en effet, considérés isolément ils n'avaient guère d'importance musicale, mais ils contribuaient puissamment à la couleur et à la force expressive du chant.

Sons glissés.

Pour exécuter le son glissé on liait étroitement entre eux deux ou plusieurs sons procédant par degrés conjoints.

Montéclair compare le son glissé au mouvement du pied que l'on glisse sans le lever de terre, comme on le fait dans la danse: « Le son glissé, ajoute-t-il, fait en quelque façon le même effet, puisque la voix doit monter ou descendre sans interruption, en glissant d'un degré à un autre prochain, et en passant doucement par toutes les parties indivisibles que le demi-ton ouïe ton contient, sans que ce passage fasse sentir aucune section. Les joueurs de viole, dit-il encore, au lieu de porter le doigt sur une touche prochaine à celle où ils ont un doigt déjà posé, glissent le doigt le long de la corde d'une touche à l'autre, pour former cet agrément. »

Tosi indique l'usage de cet ornement: « L'emploi du passage glissé est très limité dans le chant, et son étendue est bornée à un si petit nombre de notes montant ou descendant par degrés conjoints qu'il CHUTE. — DIMINUTION ET PASSAGE 14b

ne peut dépasser l'étendue d'une quarte sans déplaire* Il me paraît plus agréable à l'oreille quand il descend que quand il monte. »

Les chanteurs italiens le nommaient scivolo et ne l'employaient que rarement afin d'en rendre les effets plus agréables.

Chute.

La chute consistait à quitter un son un peu avant la fin de sa valeur et à laisser tomber la voix doucement et comme en mourant sur la noté suivante. -

Loulié (1696) marque la chute par un petit trait placé à côté de la note sur laquelle cet ornement prenait sa valeur.

D'après Montéclair, en 1736, on ne se servait plus du signe, et cet agrément se marquait par une petite note liée à la première :

« Pour rendre la chute avec grâce, dit Emy de l'Ilette, il faut enfler un peu le son de la grande note et le laisser tomber à la fin de sa durée avec une inflexion tendre et très peu de voix, sur le son de la petite note. »

La chute était un agrément très expressif qui n'était employé que pour rendre les affections tendres ou pathétiques.

Diminution et Passage.

Dans la partie historique de notre travail, nous avons dû étudier de très près les diminutions : elles constituent en effet la plus grande partie de l'art du chant français pendant tout le dix-septième siècle Elles faisaient partie de la composition même, et certains maîtres n'ont dû leur, célébrité qu'à la façon, dont, ils, savaient broder, les, diminutions sur un thème connu. Le théine était la matière, la diminution donnait libre carrière à l'imagination du chanteur ou du maître. En, France, en Italie, en Allemagne, nous la ..retrouvons sous différentes formes. ,Cest dans l'école française que nous en voyons les plus nombreux exemples ; car, de. tout temps les inaîtres et les compositeurs français ont tenu,,à laisser le moins possible l'imagination du chanteur errer dans les champs sarts bornes de l'improvisation ; aussi ont-ils le plus souvent écrit leurs passages et leurs broderies.. . . .,-

Nous avons étudié les diminutions au point de vue de la formàtipn de l'art vocal en France ; ici nous nous arrêterons plus spécialement sur la manière d'exécuter ce genre dornemënt ënçompàràhî un peu les diminutions françaises aux passïùes Italiens,. ~ "..sa:/.;

La diminution consistait à substituer aux notes simples du chant des petits groupes de notes rapides qui tenaient la même place dans la mesure et dans l'harmonie, mais qui rendaient la mélodie plus ornée.

Les notés qui composaient là diminution représentaient toujours par leur quantité la valeur exacte de la note à laquelle elles étaient substituées. Si, par exemple, on faisait une diminution sur une blanche, on substituait à cette blanche des notes de moindre valeur; telles que des noires, des croches, des doubles croches, etc., que le chanteur combinait selon son goût ou suivant son inspiration ; mais la valeur représentée par ces notes né pouvait ëédër celle dë;làblàncïïëi

Les Italiens désignaient ces changements par les mots diminuzioney passaggioypasso. -.---..

Les Français les nommaient diminution, passages, fredons, roulements, broderies.

Ils appelaient doubles les diminutions que l'on faisait dans les seconds couplets des airs et des chansons. Le premier couplet se chantait ordinairement tel qu'il était écrit ; cependant les chanteurs se permettaient quelquefois d'y faire de petites altérations ou diminutions sur certaines notes, afin de rendre plus agréable la liaison de deux sons et pour donner plus de grâce ou d'expression à un mot. Il n'en était pas de même pour les seconds couplets où le compositeur et, à son défaut, le chanteur multipliaient les diminutions afin d'exciter la curiosité et ; pour ranimer l'attention de l'auditeur.

Praetorius (1614), Zacconi (1622), Herbst (1642) ont donné un grand nombre de diminutions et de passages que le lecteur peut consulter pour avoir une idée exacte des innombrables combinaisons auxquelles s'abandonnait le génie des compositeurs et desi chanteurs. .

Herbst nomme les diminutions coloralures.

; <t Les dlminutionsèt être-exécutés

avec unefgrdhdé légèreté dë?fvoix ; = et 1 trois 1 choses "sont 1 à-rémàrquef

dans ces ornements 1 du éliaht : ">' : ■"'- j: '•'■'■'■;■• ■ ;-:;- ■ *; f ; -;-f

1° L'invention qui part d'un grànid'gèniéèt d'ûh lonig"'èxérCicè;-','ii"

2° Leur' application aux paroles,' qui supposenègrahdë'rùirtme et

surfont tinc c'ônnàlssârioë'trè par faite des syllabes"longues' dù'brëves ;

"r%° L'exéôûtïo'n 'iqiïrprocèuè 'd'une'idWpiôsitibirnàtûfëli.è'i!âu' gàîMr, qui ëSt' souple à faire' tbùt !cô que 1 l'on;S'èÏÏt;'c'ést>-à-dirë;! à"niàrqûer, à glisser à propos avec plus ou moiris'ue vït'é'ss'e"!ei de' iegerëtè'èï1autres circonstances qui se réhcÔntrérit!'dan's;i'èx'é ;

Si la diminution était toujours faite en notes mesurées, il n'en était pas toujours ainsi dû passage, qui était d'Une grande importance dans l'art du chant italien. ':i"'l|:':il "l|,i'-i' 148 .'LE.'.CHÂfflT •-'■-■--■"

. .ci. Les;paèsages, dit: Loulié; sont plusieurs «petits sons :qu'ôn;entremêle parmi les agréments simples. Ces,passages s'appellent icommunémënt doubléSi \'i> ■;- ..:':-;v;,.-,:;; v:.ii" ;,;'•; -:;,; !nv;i;Ji'i' s,.,j;-;:;if; ah -:■::!-,.-,■ :-.;v ~: ■'■'-'• /'-■' ■'■'-'■■■■ y>- "'PasèagësdëMûMët ■■ ::;:-i0;:i]i-' ',ii!: --""j--1 ■■- DIMINUT.IO.NK:ET.],PASSAGE 149

Lespàssagesnétaienfearhiirairésyjôt ;tehacunKpoùvâitç»eïr,feireï:Suivant sàlantaisieps0n%oûtet!sêsanoyens;déeutionip =:if[0.rnè*"js a?, c: ■■■:,:

Les notes du passage n'étaient pas toujours mesurées, et on pouvait en mettre plus ou moins ; mais.ilvétait indispensable de les exécuter de manière à ne pas déranger le rythme musical et de façon à conserver I'intégrité-dedaesurejqp-—

L¥Fpiisagësî'u!ef He mesurées.

On peut encore consulter le traité de Hillor où se trouvent deux airs variés avec des passages en notes mesurées; Marchësi~a laissé aussi plusieurs airs dont les passages sont écrits de la même manière.

jiorjîque-l nablërdït"Tbsi,,,iî'commandetes àpplàiïdissëffi tours capables de chanter dans tous les styles. »

Suivant cet auteur, les passages devaient être exécutés avec toutes les ressources de l'art. « Il faut tantôt détacher ou marteler les notes, tantôt les lier légèrement ou les glisser l'une sur l'autre ; il faut observërmërahdëj,égalitê-âansplà:mesure et plmîmvenieMf tLe)',ïë'enë'"p&«6.'ddiv,eM"q'acïqti,èfc>is sô epmbiirer ensemble:';-"• le demitrille et le mordant, introduits à propos, viennent encore augmenter la beàufê;Pelëgançç> des passages; »: ._■■.■_-i .-|,'"i_-&-Ky";v;?::;-;v;i

Bacilly et Tosi disent que les passages doivent être exécutés sur la voyelle a.

Les maîtres de l'ancienne école italienne attribMiént:une sigrande importance aux passages, que tout chanteur en 'Italie' était obligé dp savoir en composer, tandis que les chanteurs français ne s'écartaient pas de la note et ne faisaient que les passages i[jiv.'éàient:âicrits;.-':;Le]s maîtres italiens exerçaient leurs élèves à composer des passi, d'abord en notes simples comme des'noires - et des croches, puis on passait graduellement aux combinaisonsde croches, de doubles ç.rQ.çh,ës,,!etc. HèShMirirëcojOT adpmïë

un graïïd, nombre de passages' où les difficultés sont graduées avec le plus grand soin.

« Pour former un pàsso parfait;: dit Tosi, cinq- qualités principales sont indispensables, au chanteur : l'intelligence, l'invention, la mesure, ràvtificglèt le goût.;Il doit savoir exécuter parfaitement rappoggiature, le trille, le pontamento divôce,et'savoir bien lier les sons. »

Les ornements qui nous restent à citer sont d'une importance moindre et ont été souvent confondus. Ici encore une grande place est ISO LE,'CHANT.

donnée à la fantaisie;; maisfices:,traits; offrent.cecii -de,particulier, qu'ils ne sont n&s une, diminution : ou pouryimieux'dire Mnedivinon dàune longuepinaisidéssortes,-,de.notesparasites idontle,placement,exigeait

infiniment de goût et de sûreté dans l'exécution i •■>;■, , -no.u -.-,-;,: ; :n o,

Trait, Tirade et Fusée.

« La différence qu'il y a entre le tmitt-la.:-coaj-Mo\\vr:y\e consiste qu'en ce que toutes les note's""-s"'àTSièuie'n.E""Ù'Sffs-'-ieVlir"aiit','et qu'elles se coulent dans la coulade. Le trait demande un coup d'archet, ou de langue aux instruments à vent pour chaque note; et la coulade .fait passer toutes ses notes d'un seul coup d'archet ou d'un seul coup de langue, ou sur une même syllabe. »

:' Cette de'firiitfoh' indique 'clairement 'que "l'es' notes -"-'dû traït'étaient liées, mais articulées avec plus d'énergie' que celles de'làcbùIàdeV'Du reste, le trait ne se bornait pas comme la coulade à une suite de notes montant iHTi'esj&~pard]egrés:-cbiijbihts:;':oh\l?ëmployait sous des formes très variées, et on l'écrivait souvent en" grosses notes.

Lacassagne.(l766), donne le nom de tirade à l'exemple'suivant. « La roulade ipu : £î?<àrfë,v#it-il!;:- và;parj"degres,disjoints:;, on, répète le même degré de proche en proche :

Manstein (1835), appelle tirade le coulé quand il part d'une note de moindre valeur que colle à laquelle il se rattache :

Herbst (1642), nomme tirala ce même trait. Il dit qu'il doit être exécuté.'Ie plus rapidement possible, mais*idoimanière que jchàquejjriote soit entendue distinctement;' ; ,, .■, '•:;■ .,-,n , , , i,:; ii:;-, ;-.-.. ;-A> . ■ <■■ ' i:a: ; ' COULÉ-" i.ïi

Làcàssàghe'àppëllé/wsc'e «un trait de chant, plusou moins long, composé de plusieurs notes rapides qui montent oii 1 qui idescendent par degrés conjoints ;:qiian'd il y â des paroles, une seule: syllabe; embrasse toutes les notes du "trait; -m 1 >• .;,,.:, ' .,,i.- ,,[, ;;, ,:;'n,, -A.- '■:. --,■•:,-.-:

Goulé.

Il consistait en une petite note de courte durée qui servait de liaison à deux notes placées à intervalles disjoints; cette petite note prenait sa durée sur la valeur de la première note, et se liait avec grâce à la suivante par une légère inflexion de la voix.

,,. En 1696V Loulié fo marque par une sorte de virgule placée après la npte sur laquelle se prenait le coulé : ,

Dans «cet exemple,,; le coulé se place à intervalle de seconde audessus de la deuxième note ; mais il se pratiquait aussi en répétant la première note :

-■' En 1736; on ne se servait plus de ce signe : Il n'ya point ordinairement de signe qui caractérise cet ornement, dit Montéclair, et e est le golûbjuaéeiae des ën&rb'îtsi oui il-faût-lè'fàirëjilyl-a ependânlsdes 'nîaïtVe&qiiï.ië désignent par'ùnèpélktèotô» fi; «i Quaiiui si .«jnja

En 1737, Da\id dit que les coulés se font par une ou plusieurs petites noies supposées, entre les notes essentielles du chant :-

Le deuxième exemple présente déjà un changement dans le coulé.

En 17oD, Choquel dit que le coulé n'est plus indiqué par un signe, ':nl!ais(qu'il, ësfê'absolumentconfonduyavec le port,de ypi,x;j,et.qu!p.n le marque,, commë-célui-ciparunepetiteinpteliieià cellgà laquelle, il est attaché ; la valeur de la petite note se prend sur la première

En 1766, Lacassagne répète la même chose; et, en 1770; Bailleux reproduit à la lettre leTtexfé WlèsïexëmplMsTtle Montéclair.

Vers 1785, Duval veut que la valeur du coulé soit prise sur la seconde note, et que cet ornement soit exécuté par une inflexion de la voix plus lente que vive ;:,?:: vs.,,,) :.:iU!itihï!\<jfî<(;:

J t,Le!,coulé ne; S'employait que dans les morceaux d'iin inouveiîïènt lent et modéré; on ne l'admettait pas dans les morceaux d'un' mb'iive.,ment,vif ,0,Il,précipité.; ,,,,,, ,;- ...,,, .,,. ,,.,,. ■,.,," .,.... . ,.,

,- ,;.,.,„ ,/..,. f ...... , , , , , Coulade. . " —'■'■■

"' ■' •"•-'■s r-Jitji:. , i .3 j.,.;-;; - ■'AJ ,'; ;,,ij!.}{! ;t'.î')J!i; UcclAl a.nofi ;;/) f;:gr>) IsoT

"'"' "' C'etàit/unë sûcBêssiôri'de petitës'iibtës'pa'r'degrés con'jointsVqueil'on plaçait' 'ënftré-'ileùï jribtes"àseh'tî'èllë'éVùxUËllël'lesiise'xvaienten'

quelque sorte., de trait, d'union,,: et; q.uipouvaient, se faire sans que la suite, la liaison ni la beauté,j,dëi;ia.inélpdie en fussent interrompues.

Elle se faisait en montant ou en descendant, et la valeur des petites notes se prenait;surlàcplniièreides notes;es§entiellës, afin de frapper la deuxième exàcfèmëntsûr le temps où; elle'était placée.

On exécutait la coulade sur une même syllabéV en liant bien les sons et en les articulant aistihete légèreté.

Exemple de Loulié, 1696 : -

' "Aujourd'hui1', 'dh 1 écrit'tous' ces* traits em notes, réelles, ;,e.ton leur : dbhn'ë'là Valette Qu'elles doivent occuper dans la mesure. :,u ;Vi ,1:

.o-i.ù\in\y;<\ ;■■■<><.; '".■■;■■■■ . -■:■...; --jli . , ,,;, ■■■•].:.ty! j;!":,,-,',..

■liJOJliXitl AïïTL iï-:, ;.i, . ;,.,,,,;. •.■■■ij:,> .;! .;,,i;-.<,;,', ,;,-,■.. :;,,:,,.:. :■;;• .i!V.h.A,i>n-Av CHANTMODEENE;.":,-;!;:,! ,.

.JU-')i\ 'ib .;)Oj;-:;,jj;;.; ;..,!; ';■-;;; ;'•:, ;;..:,..;;; ,;,,,; .,.:;,,,,■;:■•,, ,.,-..'.'

Appoggiature (appoggiatura)y OJ;I .,,,r0i ;

« Appoggiature est;vm mot italien francisé,, provenant d1Aippoggialura, qui dérive du verbe dppoggiarë, &j>p\ifeiï.. Le sens de ce mot indique donc une note qui s'appuie sur une autr.e,, pu* plutôt sur laquelle l'exécutant doit appuyer; >ï (DM. de. frAeadi des B.%A.)

On rencontré rappbggiàtûré sous,le nom de plique dans les théo, riciens du douzième siècle; et, depuis ce temps, cet ornement n'a pas cessé,d'être d'un usage .constant dans la musique; c'est dans les temps modernes qu il a reçu le nom d appoggialurà.

L'âppoggiature étant naturelle aux inflexions de la langue italienne, les compositeurs du dix-septième et du dix-huitième siècle l'écrivaient rarement, et les chanteurs la faisaient d'instinct dans l'exécution.

Tosi (1723) ne nous laisse aucun doute à cet égard. Après avoir de;

montré;comment on, doit,pratiquer les.appoggiatures, cet auteur s'exprime;

ainsiL«oDès que,l!élèyei sera bien,instruit des préceptes qui 1S'4 —LB-eMÂNT-V -

précëdentlessappggiàturës 1 lui-deviendront 1 si familières';"qu'àpéine sorti des premières leçons, il se rira des iC'Ompo'siteUrs-'qte'ééi'ivèht'cët ornement. De,mon, temps;, l'intelligence; seule indiquait: les>endroits où le chanteur devait faire les appoggiaturess ».... >,,i i, ;> :f, - bïisyp

Dans le récitatif italien, elle n'est souvent que l'imitation des inflexions' du langage ordmàire ; aussi cet 'bcnemënffiTestrjil une nécessité du chant italien; et le plus fréquemment employé'. "']

Après Mozart et Cimarosa, les compositeurs "cominepeërènt à écrire en grpgses; noteslotinôtesldë valeurjpresuëjoûSvigs ornements du chant; l'ap'ppggiàturë n'échappa"pas"à cette "manière de fondre les agréments dans les notes réelles de la mélodie. En ce qui concerne rappoggiature,, ce fut une erreur sur laquelle.nous,reviendrons à la flfefe&ercnàp '

« L'appoggiature est une note exclusivement mélodique, étrangère àfl'àccorduicGompagne,,placée leiplussouvent,sur/tin.teinps fort, oùïsurilapàrtiejfprte d'un temps faible; et précédant,' .distance de seconde majeure ou mineure, supérieure ou inférieure, une autre note appelée note principale.

« Sa qualité de note étrangère à l'accord, la;rendant:disspnaptë:à.l'égar-d de l'harmonie qui l'accompagne, elle a par-ce-Tàita'-pro'pïïeW'd3!- rer à elle l'accent et la valeur expressive de la phrase ou du dessin ojù elle, est placée; cequi explique, en ce sens, sa.idénpminatipn d'appp- giàture. » {Dictionnaire de l"Académie des Beaux-Arts.') <

L'apppggiature s'indique par une petite note. ,

L'appoggiature supérieure se place à la distance d un to.n ou d'un demi-ton de la note Réelle, selon les circonstances :

L'appoggiature inférieure se place toujours à la distancé'd'un! demiton dë'là !ndte principale. Telle est la' règle établie par la ihajbiité ;des

auteurs : " "" - ■' ■■ - :;' ' ,:.,,,;:,.;,. •■;;■:,;,, .-,<■■;. ;;.,■; ,i:, --. mp

Cependant on peut la faire, dans,'certaines circonstances, àdistance, d'un ton, selon MM.. Garcia, et Fétis.,- :.-:... "'.:"" vi:';M

Leslappoggtaturcs ncûvi ou un retard de la note principale, à laquelle elles prennent une partie deJsaiVàleUr;;; ■ :;!'■•!< ■'.wi.u iyi-n>l> ■■:\r,uy\ AIHJA j; y !i lumsi) •; -r APPOGGIA-TJJRE ji-as

,,r;Npus allons donner des..exemples!des:diverses appoggiaturesëtindiquer la manière.de les exécuter : , : ,,| .; KIC; 1° L'appoggiature prend à la note principale la moitié de sa valeur, quand celle-ci se divisé en deux parties égales :

« Lorsque l'appoggiature prend la moitié delà valeur de là grosse note, dit Tàrtihi, le chanteur doit commencer la petite note avec douceur, en augmenter par gradation le son jusqu'à là moitié de sa valeur, et le diminuer de même, en venant tomber doucement sur la grosse note à laquelle, elle est jointe. »,

Ce procédé est d'un excellent effet, particulièrement dans les mouvements, lents. , •■■,-.. •,!,,,.. ...„,(':- '•■'■'

ai2° LprsqpeTappoggiature se trouve placée devant une notoippintée qui se divise en trois parties, elle prend les deux tiers de la valeur de cette note et ne lui laisse que la valeur du point :

3? « Quand il y a deux points devant une note, dit:Hummelj ll'ap- 156, ÎLECHATq,-;.

pp.ggiture.pr;end4ale àj,c.ellë-cirja valeur/des

deux points : » . (.vjKvm/M) « OOÏ;Ï;»

'«jt'ffôrfE ai-'!j.is r-yioj'î'zur?!'! :;r,fr :;rf;;i,i;-,rï;:à oa r;in n,oô.';'ulfi' çr>;. EusO. B "C* ÀLîamggââj

note placée sur le même'degré. Elle p.eut(ise;,faire,par degrés ç)>rijaints-j

ou disjoints. ' ..

:-. oica al uA rsv,\ino ■■SH::AU;T ni ovï'-ccoo ;;,JK; y-si? on PJL'JU

Appoggiature préparée à intervalles conjoints :

Lorsque l'appoggiature est préparée, sa valeur'est"toujours'ir'igb'u-" reusemenMdétermirié'eyet sàidur qui la suit. (La méthode du Conservatoire, MANSTEIN et ktoïRÈsi) ;Jîr '; iX°

«"Il "me 1 semble que ces auteurs, dit Fétis, ont ici, à .tort,.,fait une règle générale d'un cas particulier ; car, malgré la préparation, il peut së'|)réïë'ntër bëau'cbûp dës éirèoristàrices où l'appoggiature, èxëcntée, de cëHtë màhiërëi;idohriei'àit à là musique un sentiment lourd et disgracieux. Le caractère du morceau, quelques circonstances harmoniques; et le* sentiment; Intimé d'un bon 1 artiste, guideront toujours mieux que des réglés; dans des cas semblables. » (Méthode des méthodes' deçhmit;): , n .

Nous sommes tout à fait de cet avis.

,§°, «.Llappoggiature. prend, la lyaleuri,entière de la note principalev lorsque la durée de celle-ci est prolongée sur une note de moindre APPÔ'GGMTÛRÈ lB7"

valèurJpâr une liaison; êt'que;'ees(;]deùx0hbtësJfbrme

brisée. » (MANSTEIN.) u • -:!ll:j'-I -"-i-,b-;;

6° « Dans les phrases qui se terminent par deux notes sur le même dègréllàpématièmèuviêrit'quë (RODKÏGUBZ Dis LEDESMAJCONCONE.)- -> - .,

Dans ce cas, elle conserve la valeur entière de la note : "

• -; = ,;..;-;.„, ;,-.;;--",;,',; ," ,-.,',vn«'MV mî.Uiîîiyoafii;-

Nous allons terminer ce chapitre par quelques observations sur la manière d'exécuter l'appoggiature. ; :

1° L'appoggiature, pour être expressive, doitêtfeiappuyée avec un peu plus de force que la note qui la précède et qtië celle dont elle est

suivie ; ft'iïïrfcii*-

2° Si l'appoggiature est trop appuyée, ou si elle ne l'est pas assez, cllene.prpduitauçupeffet.; ,,, .■•..••■;!.,-.;.■ /:;,;.,;., ;> i'i;,;i;;;,."jt)!; i ;.!ii|>*-joJ

r3,01i,l,.oni)eiffle,rfij;raipp.ogg|a;tU;Pie,..san on risque déchanter,faux;, ,.u, .';,,,,:;.;.;,.■,,,,„" ï„V, „;„-'V,;VT K\; ,-j.iii.-. >A. hin

4° Si le chanteur donne à la note réelle la même force qu'à l'.appWé'giàtùrei cèire-ci reste sans expression. ,

à|j"<i II t"!Oit;:'M '.'■::'■'■' '■'! .:■':-'■';■'-<■' •"■■ ■ ' - ' '; "■■• - • ' ' - " '" J---

' « Dans la musique sérieuse, il ne faut pas forcer, l'appoggiature; ■ dit), Mancini,,c'estrà-dire,,l,'appuyér au,delà de ce que, demandent je carac-; tère du morceau etrexpressipn.desp.àrplë.s ;,,mais. Il, n'en est pas, .de même dans le genre bouffe,, qui admet, au contraire,, une certaine,exaaération relative dans I.accentuation de cet ornement. », •..,■-, ,,,,, ,,,..

L'appoggiature perd quelquefois tout son effet, si elle est exécutée avec trop de rapidité. .,.■,;,. ■;,,,,,.:, ,;,'! ,,1,,; ,.■■■,,-,,.po-, ?-,.■:■

« Dans les andante, andantino, largo, larghetto, et dans toutes les compositions sentimentalcs;il'appèggiàture:dbiï duree:!possible:3et:trèsiexpressivcJl!J'-;'- 1; -■'- ;'--i':j :j: '-0'-'->:- '■ - ' fB'8'--IJB' C'HÀ'NT

i-WDan's le Càs'îounl'àppbggiàture;,doit,ètfë rapidë'ëomme dans Mes" allegro 1, 1 il faut l'attaquer avec "plus 1 de forcé. Si (IV." 'DE 'LESÎÏA.)' 1

Lorsque les appoggiatures rie sont pas écrites par le compositeur, le chanteur doit ënuSôravëc'îà plus grande réserve;"les prodiguer serait uninànqUëdë goût qui 1 jetterait de là eohfusibn'dahs 1 fâmeibdiè,.'; " :

« Souvent, dit Lablache, les appoggiatures sont écrites en grosses notes ordinaiïësriàyçcpeur Valeur ,:déternnnée\dàn:l& mesure. Mais comme la manière dont l'appoggiature est écrite ne change rien à la couleur qu'elle doit avoir, il est essentiel de savoir là distinguer dans la coritexture idë là mélodie. -

« Nous ferons connaître à cet effet le principe suivant : toute noté altérée pu non, qui, étant étrangère à l'accord qui raccompagné,o;se trouve placée au temps fort de la mesure, estime appoggiature et dpit ; être exécutée comme telle..»..,;.,.. ..-•,.; - ,,, ; ;,,,,,,, ;

Le principe donné par Lablache ne détruit pas les inconvénientsque présente cette manière d'écrire. Il est bien certain que beaucoup de chanteurs ne savent, pas reconnaître la note qui forme, l'appoggiature et "qu'ils ne lui donnent pas l'accent qui lui est propre, parce qu'aucun signe particulier ne la distingue des autres notes.

Si les anciens compositeurs avaient adopté l'usage des petites notes pour écrire les appoggiatures, c'est qu'ils avaient reconnu que cela était nécessaire, afin de ne laisser aucun doute dans l'esprit du chanteur et pour 1 éviter toute confusion.

Acciacatura.

L'acciacatura est, à proprement parler, une courte appoggiature à peine sensible dans le chant, mais qui en relève l'accent.

C'est un léger condiment, si nous pouvonsn ous exprimer ainsi, dont la présence donne à l'accent mélodique quelque chose de plus incisif et de plus expressif.

Acciacatura vient du verbe italien acciacare qui veut dire écraser.

L'acciacatura peut être regardée comme une appoggiature brève. Elle s'indique par une croche écrite en petit caractère et traversée par un petit trait :

L'acciacatura s'exécute très rapidement et ne prend rien ou presque ACCIAGATURA tu!):

rien surla valeur de, l.a;note,r.éelle.,qui,.la iSuit;, il faut que le chanteur la précipite, pour ainsi dire, sur la.noteprinGipale, de sorte quel'aCh cent tombe sur cette dernière.

,,Eile diffère de l'appoggiature ordinaire,ence,sens>qu'elle n'enlevé pour ainçirâire rien.niàJa.yaleur, ni à l'accent,de la, note principale.,:,,,,

■;.JOfi VJJ)>., i : 3HJ.•;.:•;< ,,,,,-iiinq ;,,; ■ .,Il,. .,, _, ,, „i: ,,,',,,,, ,,i„,,„ ■-■•■■' •<.,.■■

■sGommel'appoggiature ordinaire, ' elle peut être prise à"intërvâllëè"

cônjbihts't'à'ihteïyàllôs-disjointsJ ;'!: ;;! -":-'>■■'■' M" 1 : "■'■"■■"-■■'»"■•"

On trouve quelquefois l'acciacatura écrite ëri'dbtmîès'cfbclîè's cbmm'é dansles, exemples, [suivants tirés de Glêmériti ï ><;■,; ;h ;; ;■>.-.: i'-.rii.)' ■;.;■

Quelques auteurs disent que l'acciacatura doit emprunter sa durée, à la note qui la précède, contrairement à l'appoggiature ordinaire qui prend la sienne sur la note qui la suit. Nous partageons cette opinion pour certains cas.

Lorsque la note principale doit être d'une longue durée, il est préférable de faire tomber l'accent sur là petite note.

'iràr'rlve;aussi' que l'on dbit'modifiër la rapidité de cette petite note, afin de la mettre en harmonie avec le caractère du morceau et l'exprèssibn dès paroles.

'Lé sentiment et le goût devront toujours guider le chanteur dans les détails minutieux que demande l'exécution de cet ornement.

Dans'les méthodes, l'acciacatura est souvent indiquée par des noms différents. Airi"si Stcepcl et Kastner l'appellent appoggiature brève, Hummël appoggiature courte. M. Dûprez, note brisée; d'autres la nomment simplement petite note, qui est le nom par lequel on la désigne le plus ordinairement.aujotird'hui.::.]-.: 160 LÊÎÏCÏÏIMT

59*K; naq s ïîfôifroszy'g is obàië'sq ?5l ïijp eiïîiJioi efoir «il 'nw 'ijîsfjiy w»; Groupes. (GmppWip;A., timAs-usHiVi «I ';forrK>

Il y a différentes espèces de groupes. Ils ont formé et forment encpjEejlaiEl bonne

execu1WrîrdB]ûdM

Il faut donc y prêter une grande attention et savoir biénJe,s;distih'>gAîër le|3mw§sgfi|S lui est

propre!"—-" " "~S{J'" ~ x* i-à,-——-~« -~_..._. ,....,

Autrefois on abusait du groupe sous ses différentes formes ; aujourdjjiui,.rpar,un,singulier retourvQn,.semble;,y.revenir,.et Jés;,œuvres; de M;v,R.,agnejp .spnj; remplies}de gruppUi eonMs, spitâux instrj.imn,ts{,.. soit aux voix, et qu'il est bon de savoir-parlaitement,exécuter.,-,.,;i „, Pour éviter la confusion qui existe dans les traités et méthodes que nous avons compulsés, il nous a paru plus,logique de ranger en une seul;eçatéj|oi de

deux:-5û"d3uri-us présentera

ces ornements sous un jour plus clair et net laisseras subsister . aucpE3lbTûS9 mode

d'executib&fc3'lr|„,"'"' /"r"®?""'-"-'-•;" -■■y-,i*';'"ëf

1° GROUPE DE DEUX NOTES. — Ce groupe, que quelques auteurs nomment doublèVàppoggiàtUre,'est composé de deux?petites notes;;donnlês où tfiplësi'crPcliës| écrites en petitcaractère. -' ■■ = : ;r ::~;:.b?r -_-.---r;-

TI ses fait; en montant bu en descendant comme l'appoggiatnïeordinaire. . r ' :

Gesdëux petites notes prennent leur valeur tantôt sur la note réelle devant laquelle elles sont placées, tantôt sur celle qui les précède; dans ce cas; -celle-ci est considérée comme note principale.

Lorsquelés deux petites notes sont écrites sur la première partie du temps, elles prennent leur valeur sur la note réelle qui les suit :

Lès petites notes disposées à intervalles disjoints, prennent égaie.-, ment leur valeur surlà note réelle"qui les suit.

«Lorsque les deux petites notessontplacées après une noté longue et qu'elles ,soht suivies d'une note de moindre durée; ëïlés prennent GHOWES:.; ÎMi

leur valeur sur la note longue qui les précède et s'exécutent, à peu près comme.la terminaison dufeillçt:- ïïf'quorn

Si le groupe de deux notes se trouve placé entre deux notes de même valeur, comme dans l'exemple suivant ; il prend également sa durée sur la note qui le précède :

Dans, les exemples qui précèdent, il faut articuler; également les deux petites notes en les liant doucement, et ne fixer et appuyer, la voix que sur la note principale. Telles sont les règles indiquées par un grand nombre d'auteurs.

Stoëpel donne pour précepte que la double appoggiature exige de l'agilité, et demande d'abord un accent sur la. première des notes qui la composent, puis un autre sur celle devant laquelle elle est placée.

Manstein et M., Duprez recommandent d'exécuter cet ornement avec rapidité.

L'exécution du groupe de deux notes doit, comme celle de l'appoggiature-simple, être subordonnée au caractère et au style de la musique.

La situation, l'expression des paroles, amènent toujours des modifications dans la manière d'exécuter cet ornement qui, dans tous les cas, demande une exécution gracieuse et ne doit jamais être brusqué.

Il n'est donc pas possible d'établir des règles qui mettraient à chaque instant le chanteur en contradiction avec son propre sentiment.

« On pratique aussi dans le chant, dit la méthode du Conservatoire, un trait qui ;s?exécute en: ajoutant une petite note à l'appoggiature et

rauquIion speut adonner slejamni ;de,,,djojuble(jpeJtite;i;np|ie ,0,5- double appoggiature : ■ DM'IMMU-: „K>>., .yi w« ;vi!j&j£ni" ains.jj ym sra

J,i!« 'Armu'éxêc'ùtèr 'befràitavëegMce'ët àvëë gbûtj'il'fàùt ifopèiHa

1 Hfbpç s,ur là prëmWë 'petite;!nbtëjJdtàëher'ôeilé-ci!i(fe ïà'seëbhdeupar

une expiration extrêmement 1 légère qu'à peiné bn'doif'ëntéiîdre'èt

glisser rapidement;?iai voix sur la troisième pour arriver à la %rosse

-inbte.;,i);(#fAo<feïcfe;É,o«seryafe!7'd)J; ;-; SÏ,.,,,;.,; :.,;.; .;}> : -isu;-

2;? GROUPE DE TROIS NOTES. (Gruppêiib oWÏÏrïsê.)' — Ëe'grûppëtt'o est

compbs'éiJde'ïrbis3petites 1 !hbtes qùi,!së'sù'éeèdërif par dëgrésCohjbints.

On l'indique avec des doubles croches; ou des triples croches écrites

en petit caractère. S—feSEtiûnr—i-t

Il se fait en montant et en descendant. "

u0 Le.gruppe.ttp,ascendant commence; p,ar la npte inférieur.e,formant

.-.Ujnese.cjnde, ;.,,., ,,,,V1, !:-.s,,;.; .fuîntl-tni'i

Le gruppetto descendant commence ipàtela,notessupérieurenformâht aussi un intervalle de seconde avec la, note principale :

Les deux notes extrêmes; du gruppetto doivent généralement présenter une tierce mineure comme dans les deux exemples ci-dessus.

La règle générale veut que la note inférieure des gruppetti, ascendants et descendants soit toujours à là distance d'un uemï-ton de la note mélodique. Or, il arrive quelquefois que la note inférieure du gruppetto descendant se trouve à là,; distance d'un ton de la note mélodique en conservant toutefois la] tierce mineure avec la note supérieure :

On rencontre aussi la note inférieure d;U;gruppe,tt.p;îasc,endAntrlpr-''GROUPES i'tfB3

nïani; rfôu s,éûlfemëiït%ih'éf'se'c'bridé màjëurb fâVëOla Jii'Oe aMelfedisque, mais une tierce majeure avec la note supérieure : : aïjjJjjrgçoqqR.

_Ces deux manières défaire les gntp'p'ptrsbri't'p'ëûiïsitéès eBd'oivent être

êWiibyëjpes de sa grâce

et de sa légèreté lorsqu'il est pratiqué comme dans ces 1 de.ux.eîj},ples.

-JLajmMÏQMJ,lL CMns.ervMQï?:e_n'jidûj'ei p as.lâ tietf &e in a j éur e et s ë s règles

à3leVs7ùjetzsSnH ne doivent en

,aucças former une,tierce majeure,-,ni-gnonlantnifeescQndnt.

,Cette, .manière ,.dnpinupr,ait;-/.lia,griâpe .naturelle,..xlee, t, agçément etiui

,donneait,enjmme temps de,la fourJdeur1./M)-1,.,m;,1jX9 noijqs sau

=--r;r,«iïUnë/telle j

enseigne de mettre toujours un demitjton.de cdista note.en dpssojLis et la grande note.,,»,:,. ?-:!.i-,--.- -.,-ncTT -,K. r;T.-/;jf,,-j iQ : ;,Le;rgr.uppettp, srtriOjUVQrquelquefoiSuJjprinéîàjun&tùîrçebdiminiUéje, :

-" :'On"écrît;;âssez fcbUVenV'leT grdpjpëlfo,'-eriapè'Mtëi'jn?)itëâ1inîàisi on l'indique aussi avec ces deux sigri'è:s'-!l«{i'"!snïVS est ascendant ou descendante: lïjV: Si le signe a son premier brocheténbas le gruppetto est ascendant,

iilcommenceiparlàinoteiJnfériieureunjH'."! jnBbaoûes!:! cMecûR:'. sJ

Si le signe a son premier crochet; èn'hàut, le"grù'ppèttff ést'desceridant, et il commencé parla noté supérieure ':' ',' ' ' ' ' '

C'est de cette manière que beaucoup de théoriciens indiquent les signes 'dùgruppeftO 1 ! ; '•'" ■ ■"■;v'ùu ':M<.'s <â im'-s ';,iJHQf,«a;> nO tf>4 L#'CHA»Î

■ 'C'èJéliQWlisigriêsîsôhl aussi ënïpl0yesiïenëffs'sinvër:sëîdes<ïa'èux exemples qui précèdent, c'est-à-dire que le premltosIgBe'etïiqùê au gruppetto descendant, et le second au gruppetto ascendant ; Em. Bach, Johan Samuel Tetris, Fréd. Domingo, Varellas de San José, M. Garcia, M. Auduberl et quelques autres, ne les emploient pas autrement.

De nos jours la plupart des composjtcurs ne se senent plus que de ce signe <*» pour indiquer le gruppetto, laissant au goût et à l'intelligence du chanteur le soin de reconnaître si cet ornement doit être ascendant ou descendant : Martini, Stœpel, Gérard, Concone, M. Duprcz, ne se sont servis que do ce seul signe clans leurs méthodes pour indiquer le gruppetto.

Les auteurs étant d'avis contraire sur l'application des signes, et l'interprétation indiquée par les uns étant absolument contraire à celfo marquée par les autres, il en résulte que l'exécutant est souvent fort incertain sur le choix du gruppetto.

La règle suivante sera d'un grand secours dans beaucoup de cas ;; « Silo gruppetto inférieur, ditFarrenc (Trésor des pianistes), était, représente par, un signe» et qu'il y eût doute sur la manière de le,, rendre; on pourrait poser pour règle générale, que le groupe doit, commencer parla note inférieure lorsque la note qui le suit descend ;,»,;

Le signe du gruppetto se place au-dessus des notes ou entre les notes. ' -

Le gruppetto fait toujours sa resolution sur la note à laquelle il sert?* d'prnenient.

nLppsqiueile signe est placé au-dessus d'une note, il emprunte sa va-r; leur à cette note, qui ne se fait entendre qu'après le gruppeltp,. ;j

■ :iSï1e sîghé!!sèrouvéîplace!éntrb:aeûx riÔtës'; lè; gVùpfjpèttb'eh'd-sà' valêprgur;4fl>#ïëmijère9npteai,qu.e, .U&JJ.R fjai?djajjpr4a#ndr-e3iâyant d*eéetulerle,gruppettp/,îi(, f; r>yr?-<ruh-sAzfl-A: .inchérMaum sgiqmori'-

-JiiHiiïfs'Joij a-.ua SJOI.. ;fr!Ofas.aïO Jao as Q'&uïmiQos'ï &u nioa a<■'juojajju'j .UT „-La,note, sur laquelle,, se, faitla .résolutionadoit, être frap.péestricte-„

bc ail-..&:?..! tjj.)>J ,x,i (sfli);,!!n,j , D;u-iy<.' .iti'-jcu.-icr ,"i!.iJ.lafil o 0-!flfO.u;.î.;,'Me<ii j.'Q

mensurJé tmpsc,yrif)fi-tf.j;Jfff.„,n.î..-iJ- ,,0J,f, P0.a;E jrTl3 a.-, ,-,[, nnn 3;irVqP j-n»

Lorsque le gruppetto se trouve écrit au commencement d'unrne

sure, il prend sa valeur surje temps ou sur la note qui le précède ;

;;S £?*xï'£l'? nA ,Vp;) <!*'n WY/tVM- ~ y~- -0 ï '"ÏKKV; ;,j,fC';; IVïi"ïAî ,r;ÏH3* HP S'.;'.

la,, rîb t.ê "mélbdiq'ue doit ' être faite strictement en mesure. '" " V " ,

"'Telle sont les rëgï'ôs pnWéës par' L'abiàcliei l'a 'mêtIh'bdW ' au'tëonseri'y.oi.iùStiîGc.

Jso ./âiiUkV'r'ù! fum. ;:;Lji;,;r'-;';" <" .--:i,tny ;,;>• 'j/;a sutn/iff; vatoire, Manstein, Stcepel, Audubert, etc.

Cependant quelques auteurs sont d'un avis contraire et Veulent que
lërùjppefflb'prënn'ëa'àlëûr 'Sùr'îla hbtéqùif'ëncvësf? affectée 1 :
ri•' Lbrsqïiëîe gcuppétto;;àttaqUë lë'?sbny dit'Mï àfàiàp<ôn"dbiMiïiUbn-
sacrer Ifeiprëmier instant Jdë la Pâleur $ëlalïotëi%'« Dà'nsJlëséxëmj)lSs*i
qtiij suivent; Sdit Geràrdj'lë'groupé;doit)se,fâirëcaûifra,p'péi de 18? mW
stirë;;'sa- durées dbit iêtrë}lprisëJJsurîa: valeur3>dû!jpemier3qùàrf?d¥clà?
grande note dont il est suivi : »

Nous voilà de nouveau en présence de deux opinions?diâ"métrà-! lemëht £bppbsé'ësv■ qûilâissent' encore Relevé'; danssuhe-inxléislbn
fâcheûséV!;:-B ; 51 'A ■■;■■;;.:■ ";;•;;;;;::;■ il:;; o; -?.;; Ain filos. ziioo èvM
Si chaque auteur avait basé son opinion sur des principes fixes, l'exécutant pourrait se tirer, dlembarras à.l'aide du-raisonnement ; mais il n'en est point ainsi : chacun dbririW sa; règle 'sans l'appuyer d'aucune raison. „„„„,,,,■' '

Gérard seul a cherché-à;je4er2 sur ce point : « Les
groupes de l'exemple sùivàntdiFH leur durée sur la
première moitié de la valeur de la noire qui en est affectée, attendu que!lla5b,asgej|rap!p,e., en même, tempsf qu.e cette..n.o,teA fit |uiences £brjj3és l'ôf? LBaiêS'AftTï-,
seraient lashe'S'êetedsuniîmMvaisîéf de,z
cette manière : » .'h:;;;:br;ii.

D'après cet exemple, nous pouvons poser en principe que quand*làAL
basse trappe en même temps que la note aHectée du gruppetto; celui-ci

riate ; SBSôilufli! s mie rui'itTï - .inbniVî ,s,,?;- >">.Î.'VI--V"'M ■-.•v,>r: in-ïfvi'j-HrtiiM'!-, se tait au trappe du temps. '

etude des J¥onsJ maîtres", "là" réflexion ièt"lë,;gbût!fëiibrit;!ïiiôri:ivltèr

JÛ.-fiiîQ.J É ifïGii f.fiLiïf 1 ft'VUHr-jiJO >,f ,,h -,1TIS„ ,;> / :,.,.,,!,.-; v,,,-J. s.-,! ijï«i'T,i

surmonter les petites hésitations que peuvent occasionner les dilie'.,itB/r

.nu'î.otee-ï:,g'jijG'j sh jrJi-iVt-'-M'OM „ .iîi/;!.'i,c,>,,,-r ,,>*,,': „■,>-,■,,,,.[, <■.,,■,>- rentes interprétations que nous venons de signaler. ■ ,,,

:i)ûa DM H&ush SHtj '!aiRKtrsr»r \,:\ -A, ><, ,;,,,, o,,,:,,,;,;'!;; ;i •,!!;= /?,-• ; -ci ,;-•,.îr>"

Lorsque le signe est placé sur une note pointée ou sur un point, le gruppetto prend sa valeur sur la nPtë'priricipà'fètîur le'pré'èedeeÊil'J së"ërniïnecsur>'cè,ttêmente'f! 'et" à1 "iaQuôïfë 'On

is!gte9làrvafëu!r tfu$oinT: !il ',u:,l!)* \"t-:<i™> "/>!; e,'c!î *"™*"

.MjJ.iOiélVi ;;.! ',b fitjiaj'.iq/:;, i) ruilor;

ïAGe,-jgttippe Lorsque la note inférieure ou la note supérieiur,ç.;doiye,ntjsubir,!une|

altération, l'accident ,qui sert à altérer la -note se place au-dessus du

-o-pai "isn'fortiB f JHR] J? JfîpfïiA'irifi >':K\ ;!n'îrr.Ui;S ;:;q V>.:ii'Jiu';';' tï. ""H-f,. ,■> sishe si c est la, note supérieure qui reçoit cette modification, au- .

êS-i■ 9»p j'fO! s;.;! a oajqjnflK .JVIJÔ j>;il> '«i.io'ji :■■.%■■>,-m n'iq ,;!'-:AÙM •'jY-*nwi dessous si c'est la notëmferieuwv

f;.iifjjtsiïxijfi us'Uiijï.iii-i.i'Oo M V, .(u'-ji',, iv ,.ï<.iJ!'!'>.i;.n()i .:-,iiiij viiDVï.'jjio.r. ;,o so'ijfjfi

«Sila,.noté, supérieure et la note inférieure doivent être altérées en,

,i)j|y j.iii -î. jaïiiut-iuAKvj ;i.ii07]'i,; ,.;;,no-:urq,J ,4.I:VIX;-<..I ii; yyunort .ioo::o.i6

même,temps, les .accidents nécessaires à ces altérations se placent en

.61 rtfiiiiT ..çijJjn tij.'.)!])!;.i,.rq-1, ; lier tï'jq nu ".,,< iiuqr; jjifil n ,up ffsr.'i; iffiftiii

dessus,etren dessous dusigne. ,',,,.,. .-",., ,. .,.-/,'.

•->,-iO ,31! btrU-jrDiuij oon;j[.i|..'J«10y 9'iiJ jilB.I-0 ii'jiiin :_>0 U(>i.i.i'.di!,.,ilijj.r, Oirjflq

. Le.arimpettp, étant .employé aussi bien, dans la musique sérieuse que

cyig'pf rfjç Ltimou !,i!j;j'ii.!riiiy<.i 'if: ,;;BO JjjoKt.Rq nii n rt/join.,} ;OD , i s Aqq.fdans

la-musique légère, est, par cela même, un ornement indispensable, dont le crhanteur doit faire une étude particulière afin de le rendre aVec toutë'la perfection possible. - •■ • ■*

Beaucoup'd élèves éprouvent une grande difficulté à exécuter le-' gruppetto. Cette difficulté est due le: plus souvent àja raideur du cou, de la mâchoire infioûceësmilJBîPnLUrent à la formation du son. Que l'élève n'oublie pas que la plus grande souplesse de GROUPES;.." WRl

tôiis cêswoiigàniësi:ès1;iiiidis'péhsàblë:;p&urî<lareb©nné] ? exécutioii êejicet agrément.

L'élève fera bien de se préparera l'élude de cet ornement, en travaillant des exercices préliminaires dans le genre de ceux qui se trouvent dans la méthode de Garaudé et dans celle de WinLer.

Le gruppetto doit être étudié d'abord lentement, afin de bien assurer l'intonation et de bien établir les proportions et la clarté nécessaires à cet agrément. On augmentera la rapidité suivant les progrès de l'élè\c.

Le gruppetto doit être exécuté doucement; il faut articuler les notes distinctement, avec légèreté, avec rondeur, mais sans mollesse; attaquer la première note avec une très légère accentuation de la voix ; enlever les deux autres à la suite de la première en les liant à celle-ci aee douceur. Cotte accentuation a pour résultat de faire rester un peu plus la voix sur la première noie et de lui imprimer une durée un peu plus longue, mais presque insensible.

Le gnuppetto doit subir do nombreuses modifications dans son mouvement et dans son exécution, selon le caractère, le style et le genre de la musique Où il se trouve employé.

Dans l'allégro, il faut l'exécuter avec énergie et rapidité, de manière à lui donner du brillant et de l'éclat.

Dans l'adagio, le canlabile, l'andantc, les notes du gruppetto doivent être bien liées et distinctes : il faut que son mouvement soit en parfaite harmonie avec celui du morceau, et son exécution empreinte du coloris d'expression de la mélodie.

Voici les préceptes ybntiës par- lës"hidîtrëslësiîilufe âùtorisélsVpoùr rèxécutibhJdû;gilûppôttbi:î'fsi; :'ii!' ;;i ij" ■>'■'"■>'•■"■■'<'■'>" i-.'-'U ->';i ypnoA

'« Mn xTexèèuter parfaitement cet à 'faut'l-'âticuVêr'îgî!-1"

rement;mais la première note doit être attaquée plus fort qûè'ïes' autres et soutenue plus longtemps. » (Weï/i. diïCohsehmtoifèij Manstein, SÏeepl" -Geïàriii; M? fearcia: Conconë, GriVèllî; Càstil-Biazê|f TàrreBc, disent aussi qu'ilfaut appuyer' un peu sur là prertà petite augmentation de durée étant une conséquence naturelle"de*cet apiu'c'es auteurs n'en 'parient pàs/lpt'" 0 Bâm'oreàù!db'rînë"ïés'fègles

Aii('\R?A\rnT'.\\'i;;)i 3n:y\['J]{'!>> mi .:;,;i4in ■;!;.•;, "(;q .,!>.'; . r»-;;j';F .■jiiîistJjr,-, Ui --fu]:'-

suivantes :

« Le gruppetto au-dessus de la note doit être fait très légèrement, presque,,sans voix, et.l'pn appuie seulement sur la note qui le suit : (M8 ;■"."' : -LE GHAET,.:.!.'..:

KQ4V,,L.e,|gpuppettp.fait., en.,dessous,.dit, au,contraire,, porerIjaecen-tuatiOjn,sur première,npte,,et, diminuer;jensuite,»,,;.,,,,. r,r,,.r ?*>&&m

Avant de terminer ce paragraphe, nous croyons utile de faire connaître

■ .aoiiyjijn ;•;•: m îùihm ;Rjc; J-xc';î.;;iJïOy JIOTI ossiî"ïB i oji'p MUifirn sab

les différents noms qui ont été donnés au gruppetto": Gruppetto, brisé, doublé, mordant, groupe, appoggiature, groppo, mezzo-circolo, tour de gosier, sont les mots par lesquels cet ornement est indiqué dans divers traités.

Cette quantité de npmsj .donnés au ;in:êinéLagrément prouve le peu de soin que les auteurs ont toujours mis dans le choix des mots pour désigner,lÇjS,divers,ornementsd.u.çhant,,,.:.,., _,.,,.-; ;,-,.,,;,, ,,,r .,..,.n

Wl GftbfjPE1QUATRE NOTËsi'* ;<i'Qûan'd 1 le';grupèttbJest'lbrnïéijdfe Tqltàtrè notés1p'ditliEàiblàchë;!tsàïVàleûrv estpHSëlsitfeelië'ue'lk hôWou il est placé : <--:ii';< -'-'!-' ol y-<vim ÏO!*KHU vphvp ne

Ce-gruppettorsèiplacè'tantôtavantytantôt àprës'i'la'notofrihcîfal'ëï, à laquellp Il)emprunté:,une partie de sa valeur. ïï:Les préceptes que nous avons dbîinés; pouf; le [grùppettoî de-trois notes s'appliquent à celui-ci,:. ainsi qu'à ceux dont ; nous -allons parier. , , , , ~; ,,-', ■,.,;.;-:,.--: ,. v.,>. ■. f.;".- ■-} - ? ;. ' *. -n< ■■'<;.) hA-y,iAi ;,}JOn; emploie:aussi;des (groupes,de troisj de quatre; de* cinq et ,de;six no.tesi;poinbinées de différentes manières, comme dans, les; exemples suivants,,que nous donnons à titre de spécimens :*)> ■■-'■ -M ; ;<"<A6i

Tousces"groupes peuventètré variés; et combinéssôlbrilé' gbût'et le caprice du chanteur;;:' nn;;:: ,-v;oJto ■Mxùxvi s-A ;k ::.-A -JÎ ■iLy.i.w TIULLESÀET-MORDANTS 81i60,

- weËiëctëu-ràl pffrerhïrquëf, iqu'ê'niMàs'siôns'S'linïSéVvftux maîtres, une certâiflèïàïMaSWc

ornements. Cette liberté lui est indispensable pour l'exécution de la musique ancienne ; mais tjâïnê dans là musique moderne et, surtout contemporaine, il n'a pas ime note à ajouter au texte écrit; C'est avant tout à l'interprétation exacte et fidèle de la pensée

"aèniàitrës 1 que î'ahstièHïblt'esïeïS eyaicléhbjï. 18 *'"

,OJ.-.':qq.iii!-J ; oqqmg an gsnnob i<-ià îno liip gmon, alns'iènib se!

,Oi0ï; ;;q-05X;,,iE .uqqoqj sSniiîJKhoqOB ,.;30Ffô'-i£! JfBb'iOfïï (èldiJ'Ob sësAïd

biS{M.bnï ÏCO iiiSfiiymo iaa £ioqp;,qi mq 830iïr: aoJ îaoz ,'s-iho-û où luoi

' .'àbiï'it'ii- B"IO'/]■{)' ailXïb

.yqq. o(;•;•;;;] ,h;o.;,,3';»i5Tr-ille"B set -morfliantsH sb ïislnmsp siî\>3 '!;jqq sioui ï3D zioiia oi zanb sii/ï K'ioojnvJ JUO z'uioSmi asl aifp nipa afc

Dans les chapitres historiques 1; 1 'nous"avons!xsuivi'iésJcàn'genVénts ,s,ub|s,par liî,,trille, dansles diffé,?pnts .sièGle,SjCNaus.-n',apgQnjjdpng jreveniç 4bi,suri cette, .que,sjti,pri8 etr,np,Us,5nousG,pntgn.tejon§|dp 4é§nir en quelques mots les anciennes formes du trille. ; hia 3ga K

Trille, en italien trillo, doit être prononcé comme le mot ville.

Parmi les ornements du chant, le trille est celui qui remonte à l'époque la plus éloignée; l'action do frillcr était connue des anciens sous le nom de vibrissare, vibrare, comme l'attestent. Pompeius Festus et Pline le Naturaliste. « Les auteurs du moyent-âgesè servaient des mots oriscus, voces vinnulx, tremuLc, garrulw, roltisiMiessecabiles, procelrlares, pour désigner ces effets de voix, qui sont bien connus dans lajrniusiqueemQdernéjjfet iqurpn tappelle(triemolo;iliyibrato:;&tKiller;>>50 .,'îii'jl.i-;v «e (<h 3i.Jv.fiq arfjEinRnEEAiiDÎJâîJpfii &

îicAuAreiziëmejsièçley Jérôme Traité

de(jiiusique>fdêiplixsieuvstrïïl'es, qufil'nomm'ei:fleurs5harffléni!ques?;oj!llT Càccini (1600) l'appelle groppo; Praîtorius (1614), Iremolus; •HerBst yl&;ytremulo\; tremoloy tèilloA; :,PistOcehiii(lTOO)T.psi'ï(l!72â)j«Manlcini «lïMarbinillIOiilaMéthodesdu -Conservatoire 802)î''MàrisMn 1835), et tous les auteurs:imbderries'lenbmment'ft'îïtoétPfesi''wius

« EnFrance, on lui a souvent donné, le nom de cadence : on.ge sert sôûht!'dëBëbtjtort;::pbnù:dësighëH

îhlnatibh vient''de ce que, durant une partie'.''''du ''dix-sëptîèmë'' siècle*et surtout du dix-huitième, la mode consacra l'usage invariable dsprner par un trille l'avant-dernière note de toute phrase mélodi|uejàÔn1Mpt lieu à la cadence par faite ; ce trille, placé ainsi, annonçait, par consépuent,,, lajchte, visager le fait de la cadence effective, comme inséparable d'b tsoncpr.ne- 170 . . LE'CHANT ~A ;:

ment accessoire, et l'on confondit les deux sous le' même nom. « [Dictionn. de l'Académie des Beaux-Arts.)

De 1737 à 1785, les auteurs français le désignent par le nom de cadence ou celui do tremblement, tremblé

Le mot cadence, pour désigner le trille, faisait si bien partie de la langue musicale, que, pour exprimer qu'un artiste faisait bien ou mal le trille, on disait : Ce chanteur a une belle cadence, cette charilous>, bat mal la cadence.

Les diverses cadences (trilles) en usage aux époques dont nous menons de parler étaient les suivantes : la cadence simple, la double cadence, la cadence appuyée, la cadence précipitée, la cadenie molle, la demicadence ou le coup de uorge, la cadence prêpai ée, la cadence coulée, la cadence jetée, la cadence bubite, la cadence pleine, la cadence brisée, la cadence feinte ou coupée, la cadence imparfaite, la cadence parfaite, la cadence finale.

Malheureusement, les auteurs et les professeurs n'ont jamais pu s'entendre sur l'espèce des cadences et sur leur qualité; de sorte que 1, suivant la fantaisie des uns ou le caprice des autres, la même cadence est souvent désignée par des noms différents, ou, le même hbm sert à indiquer des cadences d'espèces diverses. On comprendra ce 1 qu'une pareille Confusion de mots occasionne' de difficultés à ëôliii'qûivéût' étudier les Viëdx maîtres:1': ''une 'cbnnàis'sanbëàrfàlte'dû'laVigage de 1 chacun d'eux' bstneëessàiïë pbùr! hë fias s'ëgar'érdâiïs Ùnë'eih blable'étûuV. Nbushbïï's ëfTbrcôrbhs ■Jd':êVltér-icëtté''tché,lp,éniBlë-jaUJ' lééteûri,î''ij:'n;; = :','"°':':!"{'':' '-J <'"-'> '<h/ '•■>■ •>»■<>■■•>''■ ■>» ,<-:ibJM.ijjA

Le trille aétéèdrisïdrë'de tout temps cbmhie'Fb'rn'emént le plus" beau ët'lW plus indispensable dû'chant j! II à' été foiet' eh 'ûs'àè dàhs'là'J musique d'église... . ■■■-"■■> ! ""■ ;;;;;'o.qr,--[;.;' .;:!,■>;■>■;: «I nv.p tuSl

'« Celuiquipo'ssède Wtrille'dans toute;sa'përféeti'b'n,"di't'Tb'si', à'toujours l'avantagé'd'àrmvér'aux cadencés; où Cet ornement ës't'générale- 9 mèrit'fort'essentiel i niais: celui' qiri ne sait Lpas le faire*, ou'qui ne le 17 possède que défectueux, ne sera jamais un grand chahteûr/'qûéllëquè" soit son Instruction dàh5s îàrtdu'chânt: »s'Cënt àrisàvàntjlë'përé Merserine s'exprimait ainsi': j(i" Les càfleWcëssbntkrà'utàht"pllië' 'àgrëaiblës Il qû? ëlllëso'h'tipltié!ldififiëilëSj càr'silesutrës'im'Oïivëinënts'fôrhëiWerits)' sdrïtTèscbùlëùrs'

en sont les rayons et la lumière. » -<Ai-.] .m.- yvA-;iir,:t my, ■rufqdinïo Pbur'p . cihl'àmrmëqù'ûné'ëâdëhcé'é sén'fîle' et dù'itriltël'-kutntp mên,ts'ànais que 1 sMëcliànteur' pâ's'Sëîiaf!lâ' noté finà'lêKvèfSJlà'sëûlë TRILLES ET. MORDANTS Ht.

appoggiature sans y joindre le trille, tout est languissant, imparfait : a et cela est si vrai, ajoute t-il, que les musiciens eux-mêmes appellent, en plaisantant, le trille, la complaisante du chant; parce que, de quelque manière qu'on veuille l'employer, il peut donner du répit et de l'aisance au chanteur. » Malheureusement, à l'époque où écrivaient Tosi et Mancini, le trille était déjà fort négligé par les chanteurs, ef même tout à fait abandonné par quelques-uns, à cause de la difficulté que présente son étude.

Le maître cl l'élève doivent'se prêter dans le travail du trille un mutuel secours : si le maître manque do patience et de persévérance, il se refroidit peu à peu et finit par abandonner la partie; de son côté, l'élève, intimidé, souvent humilié par le mécontentement et l'impatience de son professeur, se dégoûte, se décourageel finit par laisser cette étude.

Si Tosi, Mancini et ceux qui les ont suivis déplorent la négligence apportée, par, les professeurs,,et les élèves, dans l'étude du trille,; que dirons-nous, .aujourd'hui-,, où,l'on,ne rencontre cet ornement dans sa perfection que .chez quelques rares, cantatrices.? Et encore est-il permis, de supposer,., que, le tril

dans, }a, première, nioitié de ce siècle, ne serait, pas sansprésenter,,. quelque,difficulté à ces mêmes,artistes., ..,, . ; ,,,,,..,,,,,,,.. „q ;,.,.,,,,-,

Ii,;es,t,regEettable,qjjelejtrillp.solt aussi néglige,jde nos: jours, s(tttf-(- tout parmi les .hommes, car cpt, .ornement. jejr.te, toujours ung..ive, i lumière (Sur.Ie, chant,, etlui, donne une variété qui .charme Vorille.i,, , ,

Autrefois, et même au siècle dernier, les compositeurs multipliaient, 1 es,trilleSjdans,leurs compositions,, aussi les .cliantieurs devaient-ilsle posséder parfaitement, de, manière, à ppuyoiri pn, faire; usagp .tpute lëSq fois que la mélodie le permettait ou l'exigeait. ..,,....',, ,.,;.,,.,

Nous terminons par.cette citation de, méthode de Marcello PeMnô : « Un chanteur, sans, trille, est un soldat sans valeur,, et tout chanteur.qui. . n'y excelle pas doit être considéré), non cpmme-un, artiste,,, unns|mple, amateur.. » , ,,,,. .;.,, ,,., ..,,,,,, : ,,,,,. .,,, ,,,,,,,;.,,,'|',\j, ,,,,,■, ,-,j,.,,,,'-,a

Les meilleurs, auteurs,, depuis Prce.forius, jiisqu'à nos, jours, recoin-mandenjt, d'è tudieri ,le,,trille,,d'abord, sientement est,-, en mesure, et, sui7, vantiqUie,J'élève,,acqui,er.ti,p,lus de-fcUité,, dapeélégerjgriaduellemeplj, les-battementSidesdeux notes., ;afin de, donnei'au larypx le,mpuyement,=. oscillatoire qui convient au trille. , ,,:l,lii! , : ,, ■■,,,, _,,;•,>:, s AW)ii ,, , . ILifaut itrayailler. te

généralement, spnt djune, émission, facile,, Le timbre dçla ypix,doijt; .êtë,-, natMe-Jft.-jÇîe.st- le. tijtnbijé,-

sombref-fLaoyelleja sepa, employée, dje,prJéféirleppe,-ppur çet,gx;erGiçe;;1T, cependant si une autre voyelle offrait plus de facilité à l'élève, il faudrait d'abord s'en servir, sauf à revenir plus tard à la voyelle a.

On doit éviter toute contraction du cou, de la mâchoire inférieure et des muscles du larynx, ainsi que tout mouvement de la langue, des lèvres et du menton..

Les deux notes du trille seront articulées avec netteté, distinctement et liées. Elles"; serontïi'dlégàlë ■ durée;ode;;même:itttensitë,;,de 'même timIi)Vë<;ët>d'unë;:jus'téssé;parfaitë.;'q;/i;:or'«': 'AA.y.iAyi ,d.j ;K; siïxin*) Jf'Jfl oiAjjfèS àvpir'àspiré 1 tûië mPpnnëiquàntitéfid'airg on; iconimenjcera î le,, fMllé'Hïajeutf pàela-notëiprineipaleyet!&h articulera;lentement,libre-;; ment, et à wiezza-aoce, les deux notes auxquelles en .dbnnéfàiiexacte-] ment la même durée et la même force.

_On travaillera d'abord sur des noires, puis sur des croches, dans le mouvement indiqué par cet exemple :

Là diir'êe de'ces exercices sera proportionnée à celle de là. respiration ; elle' doit être courte dans les commencements. Ori laissera' s'écouler l'air d'pticèinent, avec la plus parfaite régularité, sans là ' mPihärë secousse delà poitrine et saris eifoi't du larynx.~"> ' i ' " '

Suivant les progrès de l'élève, on augmentera gràduelléinèrit'làvitesse de. ces exercices, en. les transformant en doubles et éri triples croches, mais en conservant toujours le mouvement indiqué.

On s'exercera de cette manière jusqu'à ce qu'on ait acquis le mouvement oscillatoire du larynx.

Une attention très soutenue est indispensable pour cette étude. , Souvent l'accélération des battements fait perdre à relève le sentiment de l'intonation ; insensiblement les deux sons se rapprochent et finissent par se confondre, de sorte que la voix ne fait plus entendre qu'une seule note répétée.

Il arrive aussi que, par manque d'attention, on tombe dans l'excès contraire et que l'on bat le trille à intervalle de seconde augmentée ; ce qui est un défaut également insupportable.

On est souvent enclin à donner une impulsion un peu plus forte à la première note. Pour reiriëdier à ce défaut, il faudra étudier le trille en le commençant tantôt par la note principale, tantôt par la note, auxiliaire. Lablache et M™ 0 Dampreau conseillent'de travailler de cette', manière pour obteniri'égàlitë. ; ; ,;,,,:, TRILLES ET" MORDANTS 17a'

M™e" Dâniorèau. "engage aussi les """" eïevëéL àl MefcèTTlë Jtrille:écè'rii' tuant la première nbtef de" cnàqué'teriips :'." ' \ """, v J " ,':'iJJ

; Cette manière estifortautilepourjbienrégula ,eo;aj ÏÛ

MM. Garcia et Ch. Battaillô recommandent;de:s'exôjBcersur,)desintërry

vàllès dëijsécpndes: minëuresi ëtqmajeuresiqde :i|rceb;de;quartë;?ét/de

quinte, àtin dedonnerjplus: d'étendue;àux,,inouyemëntSj duiarynx;èt;

pour;bienlesiâfformir,: ; ;q >;, ,.;;;,,-, -i .=>.,;■>:! y..,:;;: ; ■,■;> ,;0vfq

Ces exercices doivent être exécutés d'abord lentement, puis un peu plus rapidement, suivant la facilité de l'élève ; mais ils seront abandonnés aussitôt que les riiouvements du larynx se feront librement.

Tosi, Mancini, Hiller, recommandent de faire commencer l'étude du trille dès les premières leçons, de le travailler chaque jour, mais peu à la fois, sans essayer de le faire trop long, et d'en suspendre le travail aussitôt que la raideur se fait sentir dans le larynx.

Quelques personnes possèdent naturellement le trille, grâce aune grande flexibilité du larynx ; mais ce trille n'est jamais sans défauts, et il est indispensable d'en régulariser l'articulation et d'en assurer l'intonation par la pratique des exercices que nous avons indiqués.

On croit assez généralement que le trille est un don accordé par la nature à quelques êtres privilégiés et que ceux qui ne le possèdent pas naturellement doivent renoncer à l'espoir de l'acquérir par le travail. C'est là un préjugé absurde, dont il est bon do faire justice; car il est bien prouvé qu'un travail persévérant donne un résultat souvent complet, et, en tous cas, toujours satisfaisant.

Nous citerons, comme exemple, Bcrnacchi, qui parvint à faire acquérir le trille à la Mérighi et Mmc Pasta qui, après un travail long et persévérant, obtint un trille parfait.

On donne au trille la durée que représente la note sur laquelle le signe est placé; mais si cette note est surmontée d'un point d'orgue, la durée du trille est arbitraire. Le trille doit toujours participer du caractère de la musique : il est plus lent ou plus vif, suivant l'expression du morceau. Nous ferons observer que dans aucun cas « il ne doit être fait ni trop vite, ni trop lentement ; il est défectueux dans le premier cas, et sans effet dans le second. » (Méthode dû Conservatoire.)
"■lï,4 """" "AL'È 'GIIAN'T"" 1

nu Narbrislènièmëir bu&è.rtlori§blur là cpric1usibnl'llu;'trille, dont les notes doivent êtrëWIcutéës pîusJ bu' moïiis'-Vifë,Jëû 'égaM-'àu caractère du morceau.

Dans l'adagio, le trille doit être commencé lentement, accolèrent renforcé vers le milieu, ralenti et diminué \ers la fin.

Pour la musique vive et légère, il est permis de l'attaquer dans son plus grand degré de vitesse et de le terminer de môme.

Le trille s'indique par les initiales /;•. que l'on place au-dessus de la note où l'on doit faire cet ornement. Le trille consiste dans l'articulation alternative et rapide de la note où sont placées les initiales et de;sa séeondeupérteine ;-;-;,;;',,; :,!;;;; y'J

„ Manière d'écrire Ï , -..■.- ,....-.....-.'

m> {8J!iBiU!0o.n HT B c.qqy'; SB iJUOq ii'ij 'nie .î.i.-.s.i ,;;fiV;; ,;mw y; ;>;;;.>,-,;,.-..;

La noie qui porte le signe, senomme note principale, et la seconde supérieure àAee laquelle elle se combine, note auxiliaire. Cette dqrnière note ne s'écrit pas; la forme du trille, une fois connue, les înitiales indiquent suffisamment son effet. -q.; ?'{>,;

Ainsi que nous l'avons indiqué et comme;le difcMv;; Garcia':;«:Le

trille a été longtemps l'indispensable terminaison de la cadëncofinale,

comme la fin obligée de tous les morceaux de chant. »

"'brsquèi'cëtl ornement 1 'fbrnvait uhëqcadence finale, on: leriommait

■'gàxid'-'tiHUttlEësqchanteurs-italiens faisaienttoujours,précéder,ceqtrille

" d'Utt ikma di wo'cef et îlfe- le; commençaient lentement et; ; avec douceur

en en' augmentant graduellement là force et là vitesse comme dans

' les'éxehiplès suivants :'iJi ■...>;.,.,:;.-- ,.;.,,--. ;ï, ;.,•--<>-,.■ ,.:

La me,s$a di vœe et le trille étaient exécutés d'une seule respiration.

„i iL'exéinplp.suiant de .Tartini, Jaiss,ef .voir très, çlairenient,coûinien on ;ifaisait,sent.ir les degrps, de. force etde vitesse,., ,,,..,.;,..,, ..-.;,..„, „,,: -T,TJ-,r.,

Ce trille a aussi reçu-ënfllialWlë'nbm'ué-Mïïô '"- b

Lorsque le trille avait lieu sur un point de repos à la doininanteon y apportait une petite modification : «Le trille qu'on fait dans unpoint de repos, lequetpbinïqfcrepbssepratique ordinairement sur la dominante, d'un mode quelconque, diffère, quanta l'étendue, du trille dans un point final.-» _;- ,- ,... .._. .,.......... Ar..:" 'L', A

Voici comment on le marque; et comment on l'exécute :

Ces trilles rexigerit une longue respiration et sont diffieilesjà.exécuter ; aussi les, chanteurs, modernes qui. n'ont; pas pris; le, temps de faire des études sérieuses et raisonnées les ont-ils complètement abandonnés. Aujourd'hui on commenQesgénéralepient, le, trille sans la messa di voce, et on l'exécute sans modification,de vitesse: et de force.

Les anciens chanteurs faisaient souvent précéder le trille dequeltnlfBs;np,tes qui lui servaient de préparation pour arriver au,ba.tternënt des deux notes; et ils le terminaient toujours par quelques notes qui lui servaient de conclusion :

On préparait aussi le trille en faisant entendre d'abord la note auxiliaire :

« Cette préparation doit toujours être longue, dit Emy de l'Ilette, lorsqu'on fait un trille sur une cadence finale. Mais quand le trille n'est pas placé sur l'avant-dernière note d'une phrase, la préparation doit être brève et les martellemeiits accélérés » :

Dans ce cas on commence le trille par la note auxiliaire.

On terminait quelquefois le trille par un trait comme l'indique Momigny :

(Encyclopédie Méthodique). On peut le diminuer de moitié par un agrément :

.Qn supprime,quelque,fo|s,l0 trille,,et;pnlui;substitue un agrément:

On dénature quelquefois le trille en lui substituant l'agrément ci-après. Dans ce cas on'prend pour note auxiliaire celle qui :èst en dessous de la note écrite, tandis qiié, pour former le trille, on prend là note au-dessus :

Le temps a introduit de nouvelles habitudes, et, par suite, des modifications ont été apportées dans l'exécution du trille. Aujourd'hui, ou prépare ou on ne prépare pas le trille;

Voici les trilles qui sont encore en usage aujourd'hui :

1. Le trille lent et lié;
2. Le trille vif ;
3. Le trille en progression diatonique ;
4. Le trille redoublé ;
5. Le trille en succession par degrés disjoints ;
6. Le trille à inflexion ;
7. Le trille chromatique ;
8. Le trille enharmonique.

Le Trille lent et lié (Trillo lento legato, trille> molle). — «Ce trille consiste en une courte et douce ondulation qui s'opère par la voix dans le cours d'une mélodie de mouvement large sur quelques-unes des notes qui peuvent s'y prêter. » (MARCELLO PEKINO.)

1. Ce trille ne trouve son emploi que pour l'expression des sentiments tristes, car il conserve le caractère de notes rabattues par la lenteur du battement des deux notes.
2. Trille vif. — Il se bat avec rapidité sans modification de force ni de vitesse. Dans la musique moderne, ilse trouve souvent dans le corps des phrases musicales et s'exécute avec ou sans préparation ; mais il a toujours une terminaison. Dans un mouvement vif il ne serait pas possible de préparer ce trille sans faire tort au rythme ; mais la préparation doit se faire dans les mouvements modérés.
3. Trilles en progression diatonique ascendante ou descendante. — On attaque ces trilles brusquement par la note supérieure, disent M. Garcia et Emy de l'Ilette ; on ne les prépare généralement pas, parce que d'ordinaire on n'en a pas le temps, et le dernier trille seul reçoit la terminaison. Cependant M. Garcia ajoute un peu plus loin : « On ne doit supprimer la terminaison de chaque trille que lorsque le temps manque pour l'exécuter, d'ailleurs la terminaison ravive l'effet. »

M. Panofka et Lablache veulent que la terminaison ait lieu., « Le trille, dit ce dernier, se pratique quelquefois sur une suite de notes ascendantes et descendantes, par gamme ; il faut lui donner une terminaison à chaque note : l'oreille est plus satisfaite du petit repos qui en résulte. » TRILLES ET MORDANTS 170

Ces trilles doivent recevoir la terminaison indiquée par Lablache toutes les fois qu'ils se trouvent dans un morceau d'un mouvement large et modéré ; mais dans un mouvement vif, la conclusion serait assez difficile à exécuter, à cause de la précision qu'il faut mettre dans le passage d'une note à l'autre.

Le goût dictera toujours au chanteur, selon les circonstances, laquelle de ces deux manières il devra employer.

« Ce trille, dit Mancini, est un des points les plus difficiles, parce qu'il exige, tant en montant qu'en descendant, l'intonation la plus parfaite ; en outre, le chanteur doit avoir déjà acquis l'art de soutenir, de graduer et de ménager l'haleine, ne devant, ni en montant ni en descendant, interrompre l'échelle ; il doit d'ailleurs passer d'un trille à l'autre avec une proportion si pure, si sûre, qu'il ne fasse pas d'autre changement que de passer exactement d'un ton à un autre, en renforçant et en adoucissant la voix. »

Milhès dit qu'il faut appuyer la première note des trilles qui se succèdent en marche ascendante ou descendante :

Cette manière d'arrêter la voix sur la dernière note de chaque trille et d'accentuer un peu la première d'il trille suivant est excellente en ce qu'elle permet au chanteur de faire bien sentir la progression ascendante ou descendante.

Lé chanteur doit faire usage de ces diverses manières d'exécuter le trille; on progression,suivant le style ëtlë caractère de là musique.

?p Trille redoublé [Mllo raddoppiato), -~ « Le trille,redoublé, dit Tosi, se fait en intercalant quelques notes au milieu du trille majeur ou du trille mineur, ce qui permet de faire trois trilles d'un seul.

«Ce trille est dmibeleffetlorsque les quelques notes intercalées sont articulées avec assurance. Lorsqu'il; est fait doucement sur les potes aiguës par une belle voix qui le possède avec la plus rare perfection et qui en usé avec discrétion, il est impossible qu'il ne plaise pas.»

« Ce trille, dit Mancini, exécuté dans les proportions convenables, et avec l'art de soutenir la respiration, en renforçant et en diminuant la voix (ce qui est nécessaire pour lui donner sa véritable forme), peut être employé seul et sans le secours d'aucun passage qui serve à le préparer sûr une tenue ; la seule simplicité lui attire des applaudissements. Oncommence -fut en le filant avec la parfaite gradation prescrite par l'art, et là voix étant à son véritable point ne doit commencer le trille que sur la note marquée.

«La première notesert pour filer la voix ; celle qui suit forme le premier trille ; elle est suivie immédiatement de trois petites notes qui le reprennent pour passer de nouveau au même trille ; mais il est nécessaire de prévenir que ces notes doivent être empâtées avec la même respiration, et qu'elles doivent reprendre la note du trille avec un léger mouvement lié.

« Ce ppint de l'art sera excellent lorsqu'il "sera; exécuté dans sa perfection ; mais il ne faut pas l'entreprendre sans l'avoir mûrement TRILLES ET MORDANTS

étudié, et sans le bien posséder. Il faut une bonne poitrine pour soutenir là première note, de l'art pour conserver la '.respiration, un jugement sûr pour filer la voix avec là division convenable, afin que le trille soit terminé sans affaiblissement. .»..'. .

5° Triilésén succession par> degrés disjoints. — Ces trilles, spnt toujours précédés de l'appoggiature supérieure par laquelle on les attaque ; on soutient un peu là note qui porte le trille avant de, commencer les battements et chaque trille reçoit sa terminaison. ;,

6° Trille à inflexions. — Nous désignons ainsi un trille eriflé et diminué à plusieurs reprisés sans interruption des bàttëinehts. On le fait particulièrement sûr les tenues de plusieurs mesures :

On peut faire les inflexions; de, ce trille dédeumàtiieres :

1° En répétant les inflexions avec la même proportion de force, comme elles sont indiquées A;

2° En diminuant là force du son à chaque,répétition dès inflexions, comme elles sont marquées B.

Cette seconde manière est fort difficile.

7° Trille chromatique. — Les Italiens nomrnent Trîllo crescente cromatico celui qui se fait sur une succession de notes, ascendantes procédant par demi-tons, et trillo mancanle cromatico celui qui descend par demi-tons.

Ces deux trilles s'attaquent par la note supérieure auxiliaire à intervalle d'un demi-ton ou d'un ton, selon Ta tonalité de la phrase musicale. La conclusion se fait toujours sur le dernier trille par un groupe de deux petites notes :

Ce trille a été fort en usage au siècle dernier; mais il a été absolument abandonné par les chanteurs modernes à cause de son excessive difficulté.

8° Trille enharmonique* — «Le trille enharmonique, dit Tosi, se fait en montant imperceptiblement de coma en coma en trillant, de manière que cette progression ascendante soit insensible.

« Le trille enharmonique descendant consiste à descendre de coma en coma en trillant de manière à rendre insensible à l'oreille la progression descendante. »

*- Marcello Pcrino parle de ce trille et l'admet comme une variété de cet ornement. M. Garcia le cite aussi d'après Tosi, et il le nomme port de voix trille.

Tosi, qui le premier en a parlé, dit qu'il est passé de mode depuis que le bon goût en a fait justice, et qu'il faut se hâter de l'oublier. Nous nous/rangeons avec empressement à l'avis de ce vieux maître.

Cette progression trillée par intervalles plus petits qu'un demi-ton, n'a jamais été fort usitée et a complètement disparu de nos jours ; cependant on peut la retrouver dans les reproductions et imitations de chants orientaux où hébreux comme dans le chant du Muezzin du Désert de Félicien David.

Les anciens ont aussi fait usage d'une espèce de tremblement de voix qui consistait dans la répétition rapide de la même note, et que Caccini nomme trillo.

DEMI-TRILLE ET MORDANT 18.'1

La durée de ce tremblement était la même que celle attribuée, à la note sur laquelle se trouvait le signe t.

. LeP.Mersenne en parlant de ce tremblement qu'il nomme trille suivant laméthode de Caccini assure qu'il n'a jamais été en usage en France,

Herbst lui donne le n om de trillo et l'indique do la manière suivante :

Cette sorte de trille, dit-il, se trouve assez souvent dans les œuvres de Claudio Montevërdc, et dans celles de Giovanni Rovetta.

Tosi le compare au chant des grillons et dit que de son temps on rappelait mordentefresco.

Souvent les élèves qui; étudient h- trille produisent ce tremblement ridicule qu'ils prennent pour un trille mais dont ils doivent bien se garder.

Le trille peut commencer par la note auxiliaire ou partà-note principale.

Il ne serait pas possible de déterminer par des règles les cas où il doit être attaqué par l'une ou par l'autre de ces notes; c'est une question de goût, et non de préceptes. Voici deux exemples empruntés h Lablache qui pourront aider le chanteur :

« Quand le trille a une conclusion d'une note ou de trois notes, les battements égaux doivent commencer parla noteinférieure (note essen tielle, celle qui porte l'ornement); par ce moyen, onn'est pas obligé d'accélérer ou de ralentir cette conclusion pour finir régulièrement en mesure :

« Quand le trille a une terminaison de deux notes, les battements égaux doivent commencer par la note supérieure, parla même raison. »

DEMI-TRU,I.E ET MORDANT.— Le demi-trille et le mordant, que les Italiens nomment mordente, ont souvent été confondus l'un avec l'autre par un grand nombre d'auteurs qui, sans s'inquiéter de la forme de ces ornements et de leur effet particulier, les ont indifféremment nonimes demi-trille, trille-court; 'irillè-troriq.ué, trille-mordant, '- mordant, brisé. Cependant les définitions dont les auteurs font suivre ces diverses dénominations, ne présentent entre elles que de légères différences,quin'en altèrent nullement le fondVoici les signes dont on s'est servi pour désigner ces deux ornements :

Ces signes sont encore en usage dans la musique moderne, à l'exception des deux premiers.

Le demi-trille est un trille rapide composé seulement de quelques notes, qui n'absorbe pas la valeur entière de la note sur laquelle il est placé et dont les battements sont égaux et précipités.

Cet ornement ne se fait que sur des notes de courte durée et n'est ordinairement employé que dans la musique vive et gaie.

On l'attaque généralement par la note principale, comme dans ces exemples :

Dans la Méthode du Conservatoire, ce trille est nommé trille tronqué. Garaudé l'appelle trille court ou mordente :

Quelques anciens maîtres appellent trilles tronqués ceux dont on suspend la terminaison en restant un peu plus sur la dernière DEMI-TRILLE ET MORDANT 18a

note, ou en faisant suivre cette dernière note d'un silence de courte durée :

Cette manière donne beaucoup d'élégance à la phrase musicale* Ces trilles doivent être exécutés avec une grande légèreté.

Le mordant a été considéré par le plus, grand nombre des auteurs, comme une espèce de trille très bref.

Le mordant n'étant composé que de trois notes n'a de ressemblance avec le trille que par là combinaison vive et rapide de la noté prineipale avec son auxiliaire. Cette combinaison, qui n'a lieu qu'une seule fois, forme un ornement d'une espèce particulière et non un trille.

Onl ecommencepar la note principale sur laquelle on revientàvec vivacité après avoir faitentendre la note auxiliaire supérieure ou inférieure.

On doit l'exécuter vivement et avec feu, dit Hiller.

« Au commencement, dit Crivelli, on doit travailler le mordente plutôt lentement que vite, en ayant soin de marquer la note du milieu comme une appoggiature en montant ou en descendant sur letroisième son, et surtout en ne traînant pas la vbix. La différence qui existe entre cet ornement et le triolet consiste en ce que dans le triolet les sons sont d'égale valeur, tandis que le mordente est composé de deux sons rapides et d'un long. Lorsque ces trois sons sont exécutés avec netteté et avec force, ils donnent au mordant une expression énergique et vigoureuse. »

Point d'orgue.

Le point d'orgue, en italien corona, se marque par un point surmonté d'un demi-cercle, que l'on place au-dessus ou au-dessous d'une note :

Ce signe indique un repos de convention et prolonge d'une manière arbitraire la durée de la note où il est placé.

Le point d'orgue s'emploie ordinairement à la fin d'une période ; son effet est d'amener une suspension du sens musical qui permet au compositeur ou au chanteur d'ajouter quelques traits ou fioritures qui terminent d'une manière brillante les périodes de la mélodie. Ces traits ou fioritures, qui sont tout à fait arbitraires, s'écrivent en petites notés et ne sont jamais mesurés.

Au siècle dernier, les compositeurs, pleins de confiance dans lima - gination et le talent des chanteurs, n'écrivaient pas ces points d'orgue. Les virtuoses avaient alors la facilité de se livrer entièrement à leur fantaisie; ils composaient ou improvisaient des traits plus ou moins longs, en manière d'épilogue résumant les pensées brillantes du morceau et faisant ainsi acte de savoir et de bravoure.

Le point d'orgue contenait à lui seul toutes les difficultés du chant, et un beau point d'orgue était toute une composition qui permettait déjuger sans appel le talent du chanteur. Aujourd'hui les points d'orgue sont écrits, car peu d'artistes (heureusement), se risqueraient à en improviser. Pendant tout le temps que durait le point d'orgue, l'orchestre ou le clavecin se taisait.

Si le point d'orgue n'existe plus en réalité, du moins serencontret-il souvent dans les anciennes œuvres ; et l'étude de ce genre d'ornement compliqué a droit ici à une place importante.

Le point d'orgue se fait généralement sur une syllabe longue ; il exige une grande perfection d'exécution, et doit être fait d'une seule respiration. Aussi est-il nécessaire que le chanteur se prépare bien, afin de n'entreprendre que ce que ses forces lui permettent de faire, car il faut se garder de couper maladroitement, par une respiration, des traits qui ne peuvent le plus souvent supporter aucune interruption. Le chanteur qui n'a pas les moyens nécessaires pour mener à bonne fin un point d'orgue d'une certaine étendue peut, en ce cas, introduire plusieurs mots dans les traits, ou répéter plusieurs fois les POINT D'ORCiUE 187

mêmes paroles, si le sens le permet. Ce procédé lui laisse la liberté de respirer dans l'intervalle.

On peut aussi exécuter les points d'orgue sur l'exclamation ahl lorsque le sens des paroles ne permet pas de les répeter.

Un point d'orgue sur une cadence finale est d'une grande importance : car c'est de sa composition et de la manière dont il est exécuté que dépend souvent tout le succès d'un morceau.

Le chanteur (eût-il été froid ou eût-il eu quelques moments de faiblesse dans le courant d'un air) entraînera toujours l'auditoire-s'il est assez heureux pour créer une belle cadence finale, et,assez habile pour l'exécuter avec une grande perfection. Le contraire arrive si, après avoir chanté d'une manière irréprochable, il a le malheur de terminer par une mauvaise «M?e??.ce.

Autrefois, les chanteurs étaient fort divisés d'opinion sur les points d'orgue des cadences finales. Les uns voulaient que-cette cadence fût préparée avec le son filé ; que les dessins mélodiques qui suivaient fussent une espèce d'épilogue formé particulièrement des passages et des traits renfermés dans l'air ; que ces traits et ces passages fussent bien distribués, bien imités, exécutés d'une seule respiration et terminés par le trille accoutumé. Les autres prétendaient que la cadence était arbitraire et tellement dépendante de la volonté du chanteur qu'il pouvait y faire toutes sortes de tours de force, pour faire montre de son habileté en composant ces cadences dans une forme convenable aux qualités de sa voix et à ses moyens d'exécution.

Cette dernière manière, qui fut toujours rejetée par toutes les bonnes écoles, était la plus commode pour le chanteur qui, en prodiguant une quantité surprenante de notes prises au hasard, se faisait applaudir par ceux qui aiment mieux être étonnés par la quantité que touchés par la qualité.

On cite un air de l'Antigone, d'Ànfossi, dans lequel ce célèbre compositeur n'a pas craint d'employer cent cinquante-deux notes sur la seconde voyelle du mot amato, et cela à deux reprises consécutives,, ce qui fait le total respectable de trois cent quatre notes sur une seule voyelle.

Les qualités indispensables au chanteur, pour composer ou exécuter une bonne cadence, sont : 1° une respiration très longue et le talent de la ménager avec art; 2° une intonation parfaite; 3° une grande égalité dans toute l'étendue de la voix; 4° un génie créateur pour improviser des traits inattendus; 5° un jugement droit pour que ces improvisations soient dans le style de la musique.

La cadence doit avoir une analogie parfaite avec le caractère du ISS LE ■-CHANT

morceau : rien ne blesse tant le goût et le bon sens que, lorsque dans un morceau pathétique ou grave, la cadence est amenée par des traits brillants, des tours de force, ou par des transitions harmoniques qui n'ont aucun rapport avec l'expression du morceau.

Cependant le chanteur doit apporter une certaine variété dans les dessins mélodiques des cadences finales, et surtout éviter de fatiguer les auditeurs en faisant des cadences trop longues, comme cela arrive

; SOUVentï ; ; :; : : . v ;:-

tmè cadencé qui débuté par un son filé et se termine par un trille, doit être commencée piano, en ménageant bien le son, car si le chanteur donne toute sa voix en commençant il se fatigue vite, et avant la fin, il se trouve épuisé et ne peut faire sentir la note finale, qui doit être bien accentuée (1).

Les grands artistes avaient toujours soin au début de modérer leur voix, de ménager leurs forcés et leur respiration ; maîtres de leurs moyens lorsqu'ils arrivaient à la fin de la cadence, ils déployaient plus de vigueur et "semblaientmêmetrouver des accents plus énergiques.

L'exemple suivant peut donner une idée de ce qu'étaient ces fameux points d'orgue :

Réduits en règle générale, les points d'orgue sont de deux sortes : Le premier se fait sur l'accord de la dominante seule, qui constitue une demi-cadence, et se place sur la dernière note de la période, qui se termine sur la dominante. Les dessins mélodiques de ce point d'orgue doivent être de peu d'étendue et ressortir de l'accord sur lequel ils se font. Les Français nomment ce point d'orgue point de repos, et lesltaliens fermala.

Quelquefois on y ajoute quelques notes qui enchaînent la dominante

(t) Les anciens maîtres avaient l'habitude de faire étudier les cadences dès que leurs élèves étaient parvenus à savoir bien soutenir la voix et qu'ils étaient suffisamment maîtres du jeu des poumons; ils les exerçaient d'abord sur des cadences composées d'un petit nombre de nôtesj et peu à peu en augmentaient la quantité suivant les progrés obtenus.

POINT D'ORGUE 18!»

à la première note de là phrase suivante. Ces quelques notes reçoivent en France le nom de conduit mélodique, et celui de eondticimentœtt Italie. Ce conduit mélodique se placesur là note finale d'une demi-câdencei comme dans l'exemple suivant: Il né peut avoir lieu dans unepériode ou dans une cadence finale :

Quelquefois on fait usagé du conduit mélodique, après avoir simplër nient "prolongé l'a durée de la note qui porte le point d'orgue. Dans ce cas, le conduit sert à revenir sur une phrase qui a déjà été entendue.

Le second point d'orgue se fait sur la cadence finale; lise place ordinairement sur l'avant-dernière note d'une période finale et exige un repos complet. ,

Les Italiens le nomment cadënza. Ce point d'orgue se fait toujours sur l'accord de quarte et sixte, suivi de la septième de la -dominante ou sur le dernier accord seul.

Les dessins mélodiques doivent ressortir de l'accord sur lequel ils se font; cependant il est permis de moduler, pourvu que l'on sache ramener la modulation sur la note finale de la période :

Les traits de ce point d'orgue reçoivent en France le nom de dessins mélodiques arbitraires; en Italie, celui de arbitrio.

On place quelquefois un point d'orgue au commencement d'un morceau, dans le courant d'une mélodie, à certaines cadences indiquées par le sentiment et à.la fin des récitatifs. Ces cadences ne sont jamais d'une grande étendue.

On trouve dans les partitions de Rossinide nombreux points d'orgue écrits, auxquels nous renvoyons le lecteur pour éviter de multiplier les exemples.

On place aussi le point d'orgue sur un silence :

Il prend alors le nom de point d'arrêt. Dans ce cas, l'exécution du morceau se trouve suspendue parmi moment de silence qui interrompt là mesure. Cette suspension fait désirer la continuation du morceau.

Le point d'orgue, ou cadence finale, qui se fait à la fin d'un morceau, remonte à une époque fort éloignée. Caccini, en 1600, après avoir blâmé l'usage des grands traits d'agilité s'exprime ainsi : « Selon moi, ces longs passages ne sont à leur place que dans les morceaux peu passionnés, et seulement sur les syllabes longues, ainsi que sur les cadences finales. »

Ce passage prouve que les cadences arbitraires existaient longtemps avant Caccini ; mais les observations suivantes de Tosi (1723) indiquent qu'elles furent abandonnées dans le courant du dix-septième siècle. « Très anciennement, dit Tosi, le style des chanteurs était insupportable à cause de la quantité de passages qu'ils faisaient dans, les cadences; ces passages, au lieu d'être corrigés ou modérés, furent bannis comme perturbateurs de l'oreille. Rivani, Pistœchi, Buzzolini, Luigino, M'' 10 Boschi, M,ne Lotti, etc., nous ont enseigné que le bon vocaliste pouvait toujours trouver les endroits propres aux embellissements sans offenser la mesure. Ces artistes, ajoute-t-il, savaient chanter pour le cœur plutôt que pour l'oreille. »

Les cadences furent donc sensiblement modifiées par ces chanteurs et par leurs contemporains, et limitées à quelques notes seulement.

C'est vers l'année 1710 ou 1716, dit Quantz, que les cadences reparurent en Italie, avec un très grand luxe de développements, et avec le trille obligé pour terminaison. Tosi ne laisse aucun doute a cet égard : «Maintenant, dit-il, les chanteurs se moquent ouvertement de la réforme des passages dans les cadences; ils les ont même rappelés de l'exil et les ont remis sur la scène, avec quelques ridicules de plus, afin de les faire passer dans l'opinion des sols pour des inventions nouvelles. Ces chanteurs se soucient fort peu que leurs moyens aient été abhorrés et détestés pendant dix ou douze lustres. »

Citons aussi ce passage de Quantz, qui écrivait en 1752 : « Il semble

que les cadences n'étaient pas encore connues à l'époque où Lulli quitta l'Italie ; car il aurait aussi introduit cet ornement chez les Français (1).

» Ce qu'on peut dire de plus sûr de l'origine des cadences, c'est que quelques années avant la fin du siècle passé (le dix-septième) et dès les premières années du siècle courant (le dix-huitième) les parties concertantes avaient la coutume de finir, moyennant un petit passage sur la basse qui marchait toujours, et un bon tremblement (trille) qu'on y ajoutait.

» Ce n'est qu'environ entre l'année 1710 et 1716 que les, cadences, telles que nous lesavons présentement, où la basse s'arrête, sont devenues à la mode. Les fermaté, quand on s'arrête ad libitum au milieu d'une pièce, peuvent bien être un peu plus anciennes. »

Autrefois les airs italiens étaient coupés de manière à présenter trois cadences.

« Tout air, dit Tosi, a pour le moins trois cadences, qui toutes trois sont finales. En général, l'étude des chanteurs d'aujourd'hui consiste à terminer la cadence de la première partie avec une profusion de passages ad libitum. Dans la cadence de la deuxième partie, on augmente la dose au gosier; et enfin, dans la reprise de la dernière cadence, c'est un véritable feu d'artifice. »

Nous avons dit plus haut que les compositeurs négiigaient souvent d'écrire les cadences; la liberté laissée aux chanteurs leur permettait d'introduire quelques changements dans les cadences chaque fois qu'ils chantaient un air, ce qui occasionnait toujours quelque surprise nouvelle aux auditeurs et excitait leur curiosité.

La cadence dont nous venons de parler ne fut introduite en France que fort tard.

Quantz prétend qu'en 1752 les Français et les Allemands n'en faisaient pas usage.

Lorsque Rossini s'empara du sceptre musical en Italie, vers 1814, il n'hésita pas, en sa qualité de chanteur et de compositeur, à orner, à tleurir lui-même sa musique et à imposer aux chanteurs des traits et des fioritures de son invention. Cette manière de procéder mit un terme à tous ces traits de mauvais goût que des artistes médiocres introduisaient dans les airs.

Aujourd'hui tous ces pointstl'orgue, toutes ces cadences sont passées de mode encore une fois, et il serait peut-être fort difficile de ren(I)

Pour ce qui regarde Lulli, on verra que le théoricien allemand s'est trompé. contre des artistes capables d'intercaler et d'exécuter une cadence dans le genre ancien.

On trouve des modèles de points d'orgue, tant anciens que modernes, dans les méthodes de chant de Herbst, Martini, Duprez, Lablache, Garaudé, Panseron, Mme Damoreau, M. Garcia, ainsi que dans les œuvres choisies des maîtres italiens de G. Alary.

Syncope.

.La syncope, en principe, est la prolongation sur un temps fort d'un son commencé sur un temps faible, ou d'un son commencé sur la partie faible d'un temps et prolongé sur la partie forte du temps suivant.

L'apparition de la syncope dans la musique marque le point de départ de la grande révolution qui donne naissance à la musique moderne. En effet, elle prépare l'avènement de la dissonance, qui peut être considérée comme le principe de notre harmonie.

Au point de vue mélodique et dans le chant, la syncope est d'un grand secours pour l'expression.

Son emploi remonte au quatorzième siècle, dit d'Ortigüe. Elle fut employée d'abord dans les chansons à deux et à trois voix ; et cet artifice donna lieu aux dissonances artificielles et aux retards de consonances dont les compositeurs des quinzième et seizième siècles tirèrent un si grand parti.

Son effet est de déplacer l'accentuation rythmique qui a lieu ordinairement sur le temps fort ou sur la partie forte du temps, et de faire sentir l'accent sur le temps faible ou sur la partie faible du temps où elle commence, en sorte que le son qui forme syncope se trouve toujours coupé par le temps.

La syncope est une des combinaisons les plus ingénieuses et les plus agréables de la musique : elle donne une grande puissance à la portion de temps sur laquelle elle commence, en interrompant le cours régulier du rythme. Ce procédé est d'un grand effet et donne de la variété au chant lorsqu'on l'emploie avec discernement; mais il faut bien se garder d'en abuser.

La syncope est d'une exécution difficile, et il est indispensable de la pratiquer avec persévérance pour parvenir à rendre tout son effet. On doit l'exécuter avec délicatesse, sans trop accuser l'accentuation du son prolongé, qu'il faut soutenir sans faire sentir la section du temps.

L'accent de la syncope doit toujours être exécuté du fort au faible.

« Dans les mouvements lents, dit Garaudé, il faut appuyer un peu la voix sur chaque note syncopée. Lorsque le mouvement est d'une certaine vitesse, l'inflexion de la voix doit être plus marquée, surtout dans les morceaux dont le rythme est plus cadencé, »

On distingue dans là Syncope : la syncope régulière ou égale, et la syncope irrégulière ou brisée et inégale. .

La syncope régulière est composée de deux notes d'une valeur égale.

La syncope irrégulièrê est formée par deux notes de valeurs différente splacées sur le même degré.

Syncopes régulières.

Syncopes irrégulières.

Autrefois on écrivait aussi la syncope, avec le secours du point :

L]exemple suivant s'écrivait ainsi :

On trouvera dans le dietiônnaire de Brossârd des renseignements très développés sur l'emploi de la syncope et sur les différentes manières dont on l'écrivait autrefois.

CMHEB! T

CHANT AVEC PAH0IES.

VOYELLES. — CONSONNES. —- PRONONCIATION. ■** GRASSEYEMENT. — MÉLODIE, ART DE PHRASER. — RESPIRATION. — LIAISON DES SONS sous LES PAROLES. EXPRESSION. RÉCITATIF.

Voyelles.

De même que nous distinguons dans la voix deux sortes d'éléments, les sons et les articulations, nous devons distinguer deux sortes de lettres : les voyelles pour représenter les sons, et les consonnes pour les articulations.

On entend par voyelles des lettres employées pour exprimer un son simple, qui se forme par la seule ouverture de la bouche et se diversifie par les différentes dispositions du passage de la voix.

Chaque voyelle exige que les organes de la bouche soient dans la situation requise pour faire prendre à l'air qui sort de la trachée-artère la modification propre à exciter le son qu'elle représente. La situation qui doit faire entendre Ta n'est pas la môme.que celle qui doit produire le son de 1'/; ainsi des autres.

Tant que la situation des organes subsiste dans le même état, on entend la même voyelle aussi longtemps que la respiration peut ia soutenir.

Tout son qui ne résulte que d'une situation d'organes, sans exiger aucun battement ni mouvement des parties de la bouche, et qui peut être continué aussi longtemps que le permet là respiration, est considéré comme une voyelle.

Ainsi les sons a, â, e, è, ê, t, o, ô, u, ou, eu, an, en, in, on, un, sont autant de voyelles particulières, tant celles qui ne sont écrites que par un seul caractère, tel que a, e, i, o, u, que celles qui, faute d'un caractère propre, sont écrites par plusieurs lettres, telles que ou, eu, aient, etc.

Ce n'est pas la manière d'écrire qui fait la voyelle, c'est la simplicité du son, qui ne dépend que d'une situation d'organes et qui peut être continué; ainsi au, eau, OUj eu, aient, etc., quoique écrits par plus d'une lettre, n'en sont pas moins des voyelles.

La plupart des grammairiens divisent les voyelles en trois classes :

1° Voyelles simples ; 2° Voyelles composées; 3* Voyelles nasales.

Les VOYELLES SIMPLES sont. :

\ a clair ou bref, comme ; apôtre, cadence ;

(â grave ou profond, — pâtre, pâture ;

(é fermé ou aigu, — déilé, exécuté;

Y è ouvert, — père, prophète;

\ ê grave ou très ouvert, — conquête, être, fête;

(emuet, — livre, donne, ronde;

/ i bref, — inique, avis;

(i long, — île;

t o clair, — odorat, molle, porte, sol;

\ 6 grave ou profond , — ôter, trône, pôle;

u, — unité, butte, chute.

Les voyelles composées sont deux ou quelquefois trois dès voyelles a, e, i, o, u, lesquelles jointes ensemble expriment un son simple et permanent, et qui, par conséquent, ne doivent être regardées que comme une seule voyelle.

VOYELLES COMPOSÉES '.

ea, qui a le son de l'a dans mangea;

ai, qui a le son de IV dans faisant (fesaul);

ai, qui a le son de IV fermé dans j'ai (jë)i je chantai (je chanté) ;

ai, ei, qui ont le son de IV ouvert dans maison (mèson), seigneur

(sègneur), faible (fèble) ; au, eau, eo, qui ont le son de l'o dans les mots auteur (ôteur), tableau

. (tablô), geôlier (jolicr); eu, qui a le son de Vu dans gageure (gajure), j'ai eu (j'ai u) ; œ, qui a le son de IV dans le mot œcuménique.

Les voyelles composées qui expriment des sons particuliers et différents des cinq voyelles a, e, i, o, u, sont : eu, ou, mu, dont le son VOYELLES 197

diffère de celui de IV muet, en ce qu'il est plus marqué et peut se continuer, comme dans les mots feu, neveu, œuvre, nœud, vœu, cœur. -

ou, qui se prononce comme dans les mots fou, genou; - 'aou,/qui se prononce comme ou dans le mot août;

Les voyelles nasales sont les voyelles simples ou composées, \esquelles, jointes à la lettre n ou à la lettre m, expriment un son simple ou permanent d'une espèce particulière. On les appelle nasales parce que le son qu'elles expriment se prononce un peu du nez.

VOYELLES NASALES :

an, pan ;

on, son ; '

in, pin ; ,

un, un, chacun.

On compte aussi parmi les voyelles nasales les sons suivants ; -

ean, Jean, mangeant;-

am, ambigu ;

aen, Caen;

aon, Laon (lan), paon (pan) ;

en, engager (angager);

em, empire (ampire);

en, ennemi (dans ce mot la prononciation tient plutôt de IV

que de l'a) ; im, impie; ain, main; ein, dessein; aim, faim; eon, pigeon; om, nom, ombrage; eun, à jeun ; um, parfum, humble.

Dans l'étude du chant, nous n'admettons, pour les exercices de mécanisme et de vocalisation, que les voyelles suivantes, qui suffisent pour donner à la voix toutes les nuances indispensables au.chant : a, a, é, ê, e, o, 6, eu, comme dans feu; ou, comme dans fou.

Les voyelles i et u doivent être travaillées seulement sur des exercices de peu d'étendue, et toujours dans la partie de la voix où ces deux voyelles peuvent être émises sans effort. On doit surtout éviter de les exercer sur des notes élevées.

Les mâchoires, la langue, ainsi que les lèvres, jouent un rôle considérable dans la prononciation des voyelles. Le jeu de ces trois agents, qui sont susceptibles de différentes sortes de mouvements, varie par cela même, et donne des différences dans leur résultat; ce sont Ces différences qui constituent les différents ordres de voyelles.

Pour former le son a, les mâchoires s'écartent, afin que l'intérieur' de la bouche fournisse au son une capacité suffisante pour lui permettre de se diriger vers l'ouverture de la bouche, dont là forme présente alors Une issue assez vaste à l'air; Là- langue demeure dans son état naturel; elle se creuse un peu vers le milieu dans toute sa longueur et prend la forme d'une cuillère ; les lèvres demeurent inactivés et légèrement appuyées contre les dents.

Les variantes de cette forme sont : 1° t'a clair, produit par un moindre creux dans la bouche et une ouverture plus grande des lèvres qu'on retire en arrière comme dans le rire ; 2° Yâ grave ou profond, produit au contraire par un plus grand creux dans là bouche et une ouverture moindre des lèvres que l'on pousse au dehors, sans trop découvrir les dents.

DE I,'È OUVERT

Si de là forme a on passe à la forme è, les mâchoires se rapprochent un peu l'une de l'autre ; les lèvres s'étendent dans leur longueur et se tirent de chaque côté par les extrémités vers les oreilles, en sorte que la bouche paraît plus fendue ; le visage est souriant; la langue, conservant la forme de cuillère qu'elle a prise dans «, se porte un peu plus en avant et se creuse davantage de manière à former une espèce de canal;! la pointe de la langue porte néanmoins toujours contre les dents inférieures, sur lesquelles ses bords viennent s'appuyer des deux côtés. Le son ne se dirige plus droit vers l'ouverture de la bouche, mais vers le palais.

FERMÉ

EIÎ passant de la forme è ouvert à celle de e fermé, les organes reçoivent les modifications suivantes : Les mâchoires se rapprochent, encore davantage ; la langue s'élance un peu plus en avant, sa pointe demeurant toujours fixe et portant contré les dents inférieures; les lèvres s'allongent, se tendent et se rapprochent par conséquent dans leur longueur encore un peu plus l'une de l'autre en se tirant vers les oreilles, en sorte que l'image du sourire en devienne plus marquée, plus accentuée.

- i ■ ..:■'........; -,:

La forme del'ene diffère de celle deIV fermé qii'en ce que les bords de la langue viennent s'appuyer plus fortement contre le palais et que la pointe de la langue elle-même semble porter plus fortement contre les dents inférieures pour resserrer encore plus le passage de l'àir(

O

Il est facile de sentir que la voyelle o à le son moins éclatant que les voyelles a, è„é, mais qu'elle a quelque chose de plus sonore, de plus résonnant, de plus plein que IV fermé.

Les parties de la bouche qui concourent à la formation de cette voyelle reçoivent uiiè autre sorte d'action et suivent une marché autre que celle qu'elles tiennent dans la formation de l'a, ainsi que dans celle des e. Ici les mâchoires s'écartent l'une de l'autre, les lèvres se portent en avant et se raccourcissent par suite du rapprochement de leurs extrémités ; la langue se porte un peu en arrière et se canalise de plus en plus.

Les diverses espèces d'o que la bouche peut exprimer, depuis Va le plus clair jusqu'à Vo le plus grave, dépendent des modifications que l'on apporte à la position de la langue* à récurtement. des mâchoires et au rapprochement des extrémités labiales.

Si on dispose là langue, les mâchoires et les lèvres, comme nous venons de le dire, niais-dans un degré faible, on obtiendra le son o, tel qu'il se fait entendre dans écho ; si on accentue un peu plus cette disposition des organes, il en résultera le sonde Vô grave, comme dans les motsV«3fe, côte; sî enfin on accentue encore plus fortement cette même disposition, on aura un son tout à fait sourd qui sera ou.

E MUET

Pour la formation de IV muet, comme dans les monosyllabes le, ce, aV; et dans les mots monde, forme, les mâchoires se rapprochent l'une de l'autre, la langue se porte en avant, comme dans la formation des e; les lèvres se raccourcissent, comme dans la formation des o, en se portant légèrement en avant. Cette disposition des organes donne une sorte de son mitoyen entre IV et Vo, qui tient beaucoup plus de la nature des e que de celle des o et qui estle véritable e muet.

Si on accentue un peu plus cette position des organes on obtient le son ou la voyelle composée eu, comme dans peu, feu.

Dans la formation de Vu, la langue vient s'interposer au passage de l'air en se rapprochant du palais et en le touchant légèrement ; les lèvres, plus rapprochées* se portent encore plus en avant que pour la prononciation de là voyelle eu.

Nous terminerons ce paragraphe par l'explication de quelques voyelles composées ;

Ou, comme dans le mot roux.

Comparativement à la forme de Vu; voici quelle est la situation des organes :

Les lèvres encore plus avancées et plus fermées de chaque côté de la bouche, la langue Creusée dans toute sa longueur.

La partie gutturale semble disposée de cette manière : la glotte très ouverte et le larynx abaissé pour diriger l'air contre le milieu du palais. An, comme dans le mot ruban.

Dans cette forme, les organes sont disposés comme pour la forme â, avec cette différence que pour produire ce son à la manière ordinaire, on donne un coup de gosier pour fermer la glotte, en même temps aussi un peu plus la bouche, et on refoule la base de la langue vers le palais, afin de resserrer le passage de l'air et de le forcer encore mieux à passer par le nez. In, comme dans matin.

Les organes sont ici disposés comme pour la forme i, mais la langue n'appuie pas aussi fortement au palais. Malgré cela, une grande partie de l'air passe par le nez, ce qui provient de ce que la glotte se trouve plus ouverte que pour la forme i, comme aussi de ce qu'une grande quantité d'air est poussée à la fois ; du reste, même coup de gosier que pour les voix fermées et pour la nasale an. On, comme dans bonbon.

Les organes sont disposés comme pour la forme 6. Avec un coup de gosier comme aux précédentes voyelles, on ne produirait que o fermé; mais pour faire passerl'air par le nez et produire le son on, il faut remarquer qu'au moment où l'air est chassé des poumons, il vient d'abord frapper au palais, que de là il est renvoyé au fond de la bouché et ainsi contraint de remonter en partie par le nez. Ce renvoi de l'air, qui ressemble à une aspiration, sert aussi à former toutes les nasales ; mais il est plus sensible sur la nasale on. Un, comme dans aucun.

Les organes sont encore disposés comme pour la forme â; la différence consiste à former un plus grand creux dans la bouche, à pousser CONSONNES 201'

une plus grande quantité d'air à la fois, à tenir la glotte plus ouverte, et toujours avec le coup de gosier obliger une bonne partie de l'air à passer par le nez.

Il est indispensable que les élèves étudient avec soin là formation des diverses voyelles dont nous venons de parler; par cette étude,' ils pourront, pendant le travail des exercices préliminaires, donner à chaque voyelle le son qui lui est propre.

Parmi les nombreux auteurs anciens et modernes auxquels nous avons fait une grande partie des emprunts dont est composé ce chapitre, citons particulièrement : :

REGNIER-DESMÀRAIS. .. . . Traité de la grammaire française,, 1706.

RESTAÛT . Principes généraux\-.ét raisonnes de la grammaire française, .1750.

DE Mo Y.... .... Le parfait alphabet, tf 81.

Du MARSAIS Principes de grammaire, 1703.

COURT DE GEBLTN Le monde primitif, 1775.

MOREI. . . Essai sur les voix de la langue française, 1804.

PAIN Remarques sur l'enseignement simultané, 1811.

S. FAURE . Essai sur la composition d'un nouvel alphabet, IBM.

VOLNEY. .... Alphabet européen appliqué aux langues asiatiques, 1819.

Consonnes.

Les consonnes sont des lettres dont on se sert pour représenter les différentes articulations des sons simples et permanents, c'est-à-dire des voyelles (1).

L'action des lèvres ou les agitations de la langue donnent à l'air qui sort de la bouche la modification propre à faire entendre telle ou telle consonne.

Si, après une telle modification, l'émission de l'air dure encore, la bouche demeurant nécessairement ouverte pour donner passage à l'air et les organes se trouvant dans la situation qui a fait entendre la voyelle, le son de celte voyelle pourra être continué aussi longtemps

(I) Voyelles, en latin vocatis, vient de vox, c'est-à-dire voix, parce qu'une voyelle suffit seule pour-former une voix ou un son.

Consonne vient du verlie comonarc, c'est-à-dire sonner ensemble, ou aven, parce qu'une consonne n"a de son qu'avec une voyelle, que l'émission de l'air durera; la consonne, au contraire, s'évanouit sur-le-champ, après l'action de l'organe qui l'a produite.

L'union ou combinaison d'une consonne avec une voyelle ne peut se faire que par une même émission de voix. Cette union est appelée ; articulation.

Cette, combinaison se fait d'une manière successive, et elle ne peut être que momentanée. L'oreille distingué l'effet du battement et Celui: de là situation, elle entend séparément l'un après l'autre. Par exemple, dans la syllabe ba,"l'oreille entend d'abord le b, ensuite l'a. Enfin cette union est de peu de durée, parce qu'il Vie serait pas possible que les organes de la parole fussent en même temps en deux états, qui ont chacun son effet propre et différent.

La voyelle est donc le son qui résulte de la situation où les organes de la parole se trouvent, dans le temps que l'air de la voix sort par la trachée-artère; et la consonne est l'effet de la modification passagère que cet air reçoit de Ilaction momentanée de quelque organe particulier de la parole. ,-.,,-...,,...

C'est relativement à chacun de ces organes que, dans toutes les langues, on divise les lettres en certaines classes, où elles sont nommées du nom de l'organe particulier qui paraît contribuer le plus à leur formation. Ainsi elles sont appelées labiales, linguales, palatales, dentales* sifflantes, nasales, guttui'ales.

On compte ordinairement dix-huit consonnes, savoir :

b, c, d, f, g, j, k, l, m,n, p, q, r, s, t, v, x, s.

CONSONNES LABIALES. — Elles sont au nombre de cinq : b, p, m,f\ v. Cependant, les deux dernières ne sont pas de la même nature que les trois autres ; elles en diffèrent en ce qu'elles n'exigent pas un contact parfait de la part des lèvres. Les articulations des consonnes b, p, m, se forment sur le bord même des lèvres, dont la réunion |es annonce à la vue avant qu'elles parviennent à l'oreille.

Le b occupe le premier rang parmi les consonnes. Son articulation aisant nécessairement agir les lèvres, ce caractère donne beaucoup d'énergie à quelques mots de notre langue.

Le p a beaucoup d'affinité avec le b, et le même organe sert à les proférer; mais son action varie. Si la disposition en est la môme, chaque partie néanmoins ne coopère pas également : la lèvre supérieure a plus de part à..la production du p, et l'inférieure à celle du b.

Le son de la consonne m ne participe pas moins du nez que des lèvres ; c'est un son mixte, un son labio-nasal. La bouche s'ouvre, les lèvres se rapprochent et se séparent ensuite brusquement.

Pour articuler la consonne f, les dents supérieures s'appuiônt-sur là lèvre inférieure, et l'air est chassé avec uiïe force médiôcrev •

L'articulation de là consonne o se fait de même que celle de- là lettre/. --- :-

CONSONNES LiNGUALESi >— On nomme; ainsi les consonnes dont là langue est le principal instrument; On les divise en trois branches,; et on les appelle : dentales, lorsque, pour les, produire * la langue fràppë sur les dents ; palatales, lorsqu'elle s'élève et s'attacheau palais:; nasales, lorsque le sonreflué par le nez.

CONSONNES DENTALES. — Ce sont le a" et le f. L'articulation de ces deux consonnes exige que là langue soit appliquée sur les dents supérieures et qu'elle se retire instantanément.

CONSONNES PALATALES. —Les consonnes qui appartiennent à cette branche sont 7, netr, Gomme h est classée aussi parmi les nasales, nous n'en parlerons pas maintenant et ne donnerons ici que l'explication de l et de?'.

Pour l'articulation de l, l'extrémité de là langue se courbe un peu pour s'élever au palais et s'y attacher.

Dans la production de r, l'extrémité de la langue s'élevant au palais, se recourbe et forme aussitôt plusieurs vibrations rapides, d'où résulte le son re. L'effet de ces vibrations et de la position de la langue est de racler et de gratter le palais, non par un mouvement qui lui soit propre et qu'elle puisse se donner, mais par l'impulsion du souffle quisort de la trachée-artère et l'oblige à lui donner passage.

CONSONNES NASALES.—Ce sont m et n. Quoique nasales toutes deux, elles ne procèdent pas du même organe principal.

La consonne m dépendues lèvres, qui en sont la base et le fondement. (Nous renvoyons le lecteur à ce que nous avons dit plus haut pour l'articulation de cette consonne.)

La consonne n appartient à la langue, qui en est le principe, et aussi au palais et aux fosses nasales. Linguale, palatale et nasale en même temps, c'est la seule consonne qui exige le concours de trois organes à la fois.

Pour former le son n, la langue s'élève au palais et s'y attache de manière que le son reflue vers les fosses nasales.

CONSONNES SIFFLANTES. — Ce sont s, z, x.

Les consonnes connues sous le nom de sifflantes sont encore une division des linguales, parce que là langue eh est le principal instrument. Cet organe pour les produire s'applique au palais, et, par là, comprimé fortement le souffle qui, rie s'échàppant qu'avec peine, formé cette espèce de sifflement dont elles empruntent leur nom.

Les sifflantes proprement dites sont s et z ; car a?, qu'on leur associe, n'est qu'une répétition de s, comme nous le verrons plus loin.

Dans là 1 pfohoriciàtiori de s, là partie antérieure de la langue est appuyée au palais, sa pointe recourbée touche les dents inférieures, les délits sont légèrement desserrées ètles lèvres ouvertes.

Cette consonne se prononcé de plusieurs manières. Elle se prononce avec le son du z quand elle est entre deux voyelles : visage, raison. Partout ailleurs elle a ordinairement là prononciation sifflante dû c avant e et i : salut, sénat, silence. Lorsqu'elle se double, comme dans essor, le sifflement se resserre et se prolonge, suivant l'expression qu'elle est destinée à donner.

Il en est du z et de Vs, comparés l'un à l'autre, comme des autres lettres homophones en général; c'est-à-dire que les sons en sont à peu près les mêmes, Ils ne différent que par le plus ou le moins de souffle qui les produit. Dans la consonne s, le sifflement est plus vif et plus aigu; dans la consonne z, il est plus délicat et plus doux. Pour la prononciation de cette dernière, les organes se placent dans la même position que pour s\

X n'est qu'une abréviation, et non une consonne proprement dite. Elle équivaut au c et à Vs, dont elle réunit les deux sons, savoir/c et s. Delà sa dénomination iese. Ce caractère n'ayant aucun son propre et particulier, n'est qu'un signe purement surnuméraire, il n'y a donc pas lieu d'en donner la description.

Les mots que nous écrivons par un a." peuvent également s'écrire par es, sans qu'il en résulte aucun changement dans la prononciation : ainsi les mots axe et aese maxime ètmacsime, ne-diffèrent que pour la vue, et nullement pour l'oreille. Il en est de môme dans d'autres mots où l'a? a le son du g et du z, comme dans examen, etc. X a aussi la prononciation forte de IV dans six, dix, soixante, et celle des dans deuxième, sixième, dix-huit, etc.

CONSONNES GOTTURAI.ES. —Quoique nous n'hésitions pas à nous servir du mot guttural consacré parmi les grammairiens, nous regardons cependant cette dénomination comme impropre sous un certain rapport. Dans le fait, les lettres que nous appelons gutturales proviennent de la langue et non du gosier, comme on se l'imagine.

Il faut en effet distinguer trois parties dans la langue : la pointe, le

milieu et la racine. Sa grande souplesse lui permet de faire agir séparément chacune de ces parties, qui ont ainsi leurs articulations propres et spéciales : à la pointe appartiennent les dentales, les palatales et les sifflantes ; au milieu, les chuintiriçs et les mouillées ; à la racine, les gutturales. Pour peu qu'on veuille observer le mouvement de cet or-, gane dans la prononciation du mot. coque, par exemple, composé.dedeux syllabes réputées gutturales, on verra qu'elles résultent, du, gonflement de sa racine, sans lequel on ne peut le proférer et qui, par conséquent, en est la cause productive.,,;

Ce qui aura fait probablement donner le ppm de gutturales, aux, consonnes dont if s'agit, c'est que. la racine de là langue avoisinant le gosier de fort près semble se confondre, avec lui. Mais cette promiscuité n'empêche pas qu'ils aient leurs opérations particulières et indépendantes qu'il faut par conséquent bien distinguer., .,.....-.,

Les consonnes gutturales sont au nombre de quatre, cg, k, a; mais: elles se réduisent effectivement à deux qu'on peut appeler correspondantes, le c et le g, parce que le son en est à peu près le même et. qu'elles ne différent, ainsi que. les autres consonnes homophones, que par le plus ou le moins de force dans l'articulation. Les deux autres sont surnuméraires, comme nous le verrons.

La manière d'articuler le c n'est pas uniforme. Nous lui donnons deux valeurs différentes, par lesquelles il équivaut seul au k et à Vs. Il se prononce comme k devant les voyelles a, o, u: Cabinet, colère, cure; il devient sifflant comme Vs devant e et i: Célibat, citoyen. Il prend aussi le son du g dans le mot second, etc. Pour avoir le son de cette consonne dans toute son intégrité il faut la placer devant une consonne, comme clans crime, clameur.

Il en est du g comme du c ; on lui donne aussi deux valeurs différentes.

Il a le son qui lui est naturel devant les voyelles a, o, u: Galant, gosier, aigu.

Il a le son du,;' devant les voyelles e, i : Génie, et les voyelles a, o, u, précédées d'un e : Mangea, geôlier, gageure.

Les consonnes c et g ayant des articulations différentes suivant les voyelles devant lesquelles elles s*c trouvent placées, il suffit de se reporter aux lettres auxquelles elles correspondent pour connaître leur mécanisme.

Dans la production du k, la langue se voûte et se courbe sous le palais, sa pointe reste appuyée contre les dents inférieures. Cette consonne ne peut être entendue sans le secours d'une autre lettre.

La consonne., équivalente.du c et du k, est représentative de la même articulation : la racine de la langue s'élève et se gonfle, tandis que sa pointe s'appuie contre les dents inférieures et que les lèvres se portent en avant.

La consonne j se prononce d'une manière uniforme partout où on l'emploie ; elle n'a aucune irrégularité, et par conséquent n'offre aucune variation à noter, aucune remarque à faire. Cette lettre a partout le spn lingual palatal, sifflant faible.

Les côhsorihesc réunies représentent le son guttural de là lettre a: 1" lorsqu'elles sont suivies de l, n, oli r ; Çhloris, àraçhnc!', chrétien,; 2° dans les mots tirés du latin, de l'italien, de l'hébreu ou du grec, où ces deux caractères sont suivis de a, o,u : Echo, Aéhab, caïêchurnëne, etc.; 3° dans les mots archiépiscopal, Michels-Ange, etc. Le ch reprend le son qui lui est propre dans archevêque, Michel, etc.

Nous n'avons plus à parler que de Vh aspirée, que quelques grammairiens rangent parmi les consonnes. L'effet de l'aspiration est d'ëmpécher la liaison du mot qui commence par/< aspirée avec celui qui le précède; ainsi on écrit et on prononce la haine, il se hâte, les hameaux, un discours hardi, etc.

Nous terminerons ce chapitre parles deux syllabes mouillées gne, (règne, dignité), et ille (fille, famille). On les articule en rapprochant du voile du palais la base de la langue et en opérant le mouvement conr traire pour livrer passage à l'air.

Si nous avons insisté un peu longuement sur l'analyse des voyelles et des consonnes* si nous avons expliqué minutieusement le mécanisme des organes qui servent a leur formation, c'est que nous avons reconnu la nécessité de ces explications. En effet, la bonne émission du son dépend essentiellement de la justesse que l'on apporte dans la pronon dation des voyelles, et l'articulation nette et précise des consonnes donne seule le degré d- énergie qui convient aux paroles.

Si l'on ne donne pas aux voyelles leur véritable son, la voix perd tout son charme ; si les consonnes sont mal articulées, le chanteur se fait difficilement comprendre.

Nous avons consulté pour la rédaction de ce chapitre un grand nombre d'ouvrages auxquels nous avons fait quelques emprunts. Parmi ces ouvrages nous citerons particulièrement :

L'abbé MOUSSAUD. L'alphabet raisonné'ou explication de la figure

des lettres, 1803 ; RESTAUD, ... Principes généraux et raisonnes de la gram~

maire française, etc., 1750.

Dy: .MARSAÏS . -, . . .,.-., Principes de grammaire, ou fragments surqfes

causes de la parole, 1793.

Tous les auteurs anciens, ainsi que là plupart des maîtres modernes qui ont écrit sûr l'art du cbàht se plaignent delà mauvaise proridttciâtion des chanteurs. Il est donc évident que de tout temps l'étude de cette partie si essentielle de l'art VOçàl à été foiH; négligée, malgré les recommandations des bons maîtres de tous les pays. Çëpettdànt, si un grand nombre de chanteurs se sont attiré, par lëùï prononciation défectueuse, les sévérités de là critique, il est juste de reconnaître que, à toutes les époques, il y a eu des artistes habiles et instruits dont la prononciation ne laissait rien à désirer.

Vers le milieu de la seconde moitié dû siècle dernier* lésFrançais, éblouis sans doute par la richesse des vocalises et la variété des ornements que les chanteurs italiens prodiguaient dans les mélodies* crurent que ces artistes ne prononçaient presque pas les paroles. Cette erreur donna naissance à un préjugé ridicule qui régna en France pendant quelque temps, et qui jeta un grand trouble dans l'esprit des chanteurs. Framery a raconté ce fait en l'accompagnant d'observations si judicieuses que nous n'hésitons pas à le rapporter.

« Depuis quelque temps,,dit-il, beàûCQupde personnes, croient que les Italiens et surtout les Italiennes n'articulent presque point les paroles en chantant. On va jusqu'à imaginer que cette mollesse est favorable à la mélodie, qu'elle est même, nécessaire à la liaison des spns qu'on ne saurait,articuler sans faire de saccades, et qu'un chant où toutes les consonnes sont sacrifiées pour, ne laisser entendre que des voyelles, en est plus flatteur et plus voluptueux. Nous avons vu des compositeurs même entichés do ce préjugé, quoiqu'il soit destructe u de toute expression. *

» Ceux qui s'appuient de l'exemple des Italiens pour soutenir leur opinion tombent dans une double erreur. Il est absolument faux que l'articulation soit négligée en Italie ; c'est une des choses les plus recommandées par les bons maîtres, et si nous avons entendu quelques chanteurs ou chanteuses de ce pays qui affectaient de mal articuler, c'était un défaut que leur nation leur aurait reproché, comme nous le reprochons aux chanteurs de Ja nôtre. Mme Agujari, plus connue sons le nom de la Sautardclla, M'nt Todiet quelques autres, dont on entendait si parfaitement les paroles, articulaient très bien sans saccades et sans dureté.

» Parmi les Françaises, nous pourrions nommer Mmt Trial, dont la voix mélodieuse a longtemps embelli le théâtre italien et dont Varticulation pure et pourtant mœlleuse présentait un modèle qu'on a trop peu imité. On peut faire le même éloge de M. Richer, qui joint à tant d'autres qualités pour le chant celle d'une articulation parfaite.

» Que la plupart de nos chanteuses françaises, croyant imiter celles d'Italie, négligent de faire entendre des paroles qu'elles estropient assez souvent, faute de les comprendre elles-mêmes, on devine cette politique ; elle sont du moins à l'abri de tout reproche du côté de l'expression ; mais que des compositeurs portent la démence au point de recommander eux-mêmes le défaut d'articulation comme une qualité, c'est ce qui est plus difficile à concevoir et l'on en voit pourtant chaque jour des exemples. Assurément le plus bel air dont on n'entend pas les paroles, n'est plus qu?une sonate de voix, et c'est en vain que le musicien aurait voulu exprimer des sentiments, si l'on ne donne à juger à l'auditeur que des sons vagues.

» C'est lorsque les élèves du chant commencent à joindre les paroles à la musiqueque les maîtres doivent s'attacher à leur articulation. C'est le moment de leur apprendre à faire distinguer, autant qu'il est possible, toutes les consonnes de chaque syllabe; les voyelles s'entendent toujours assez. Les Italiens, que nous accusons si Iégëreihent de ne pas articuler, portent cependant cette attention jusqu'à l'extrême ; non seulement ils prononcent toutes les consonnes dans le courant des mots suivant le génie de leur langue qui n'a point de son nasal, mais ils ont même le soin de faire entendre une sorte d'e muet après les consonnes finales ; ainsi dans leurs vers tronchi, lesquels répondent à nos vers masculins, comme :

Mi fanno délirai; La pneu (tel mio cor, Vofflio vederti atmen,

ils prononcent le dernier mot comme s'il y avait delirare, core, etc. Ils sont beaucoup moins scrupuleux sur les voyelles. Nous avons entendu des chanteuses italiennes faisant des passages sur un a et changer cet a en o et en c dans le môme passage pour leur plus grande commodité. » Les excès en tout sont ridicules. Autrefois, dans la musique française, l'expression consistait dans le doublement de quelques consonnes. Les maîtres même avaient grand soin de les marquer, et l'on PRONONCIATION 2Û9

était un chanteur excellent quand on avait dit : vous mmaimez, je vous addore. L'amour ccomble nnos ddésirs.

» On a senti l'extravagance de cette méthode et aujourd'hui on affecte le défaut contraire : les consonnes né* s'articulent presque pas ; mais, en récompense, on aspire toutes les voyelles pour se donner une voix plus intense. Il en résulte que, plus un chanteur paraît avoir de voix, moins on peut entendre ce qu'il dit.

» M. Richer, le premier Français dont la manière ait captivé à la fois le suffrage des amateurs de France et d'Italie, M. Richer n'a jamais eu la voix forte, mais son articulation est si nette, que jamais ori ne perd une de ses paroles, même dans l'endroit le plus vaste et au milieu de l'orchestre le plus bruyant.

» Les étrangers conviennent qu'aucune nation du monde n'a produit autant de belles voix que la- France* Pourquoi donc nos chanteurs gâtent-ils presque tous leur voix naturelle, en la forçant pour en augmenter le volume? C'est qu'ils ne sont pas assez persuadés de cette vérité, qui devrait passer en maxime, qu'on a toujours assez de voix quand on sait bien articuler. » (Encyclopédie méthodique.)

Une prononciation exacte, nette et régulière, est la première condition du chant avec paroles. Il faut donc commencer par apprendre à bien parler, si l'on veut exceller dans cet art; la beauté du geste* la richesse d'une brillante vocalisation, le charme d'une physionomie expressive, les éclats d'une voix sonore et mélodieuse,, ne peuvent cacher les vices d'une prononciation défectueuse. « Sans une bonne prononciation, dit Tosi, le chanteur prive les auditeurs du charme que le chant reçoit des paroles, et il en exclut la force et la vérité. Si les paroles ne sont pas entendues distinctement, onnefaitpius de différence entre la voix humaine et les sons d'un cornet ou d'un hautbois. Ce défaut, fort préjudiciable aux chanteurs et nuisible à l'exécution, est à peu près général aujourd'hui. Cependant les chanteurs ne devraient pas ignorer que c'est par les paroles qu'ils s'élèvent au-dessus des instrumentistes. »

Malheureusement la plupart des maîtres ne prêtent qu'une médiocre attention à la prononciation : ils se laissent séduire par le charme de la justesse et la beauté du son ; ils passent légèrement sur les mots mal articulés, sans penser que le sens des paroles ne doit pas être considéré comme partie accessoire.

Ces maîtres devraient ne pas oublier que quand les paroles manquent de netteté, la musique perd la majeure partie de ses effets,.et que le chanteur alors se voit obligé à de vains efforts, qui altèrent "la pu l'été et le charme de sa voix.

Il faut distinguer la prononciation de l'articulation. La prononciation consiste à donner aux lettres et aux syllabes les sons qu'elles doivent avoir dans la langue que l'on parle ou que l'on chante. Articuler, c'est faire ressortir les diverses syllabes d'un mot en attaquant les voyelles qui forment ce mot au moyen des consonnes qui entrent dans sa composition; c'est, en quelque sorte, mettre, en relief tous les éléments du mot, de manière qu'aucun ne passe inaperçu, en venant frapper faiblement l'oreille, > .

« La juste distinction des lettres et des syllabes qui entrent dans la composition des mots est une des premières bases d'une bonne prononciation. Quand les lettres et les syllabes sont nettement et régulièrement émises, c'est-à-dire quand chacune d'elles reçoit sa pulsation et son articulation propre, alors la prononciation est juste et correcte fondamentalement; elle est nécessairement confuse, quand les mouvements successifs, de la voix sont ou confondus dans une seule émission de son, ou perdus dans une articulation faible, sans caractère, ou vicieuse. » (DUBROCA.) Quintilien, traitant le même sujet, compare l'oreille à un vestibule et s'exprime ainsi : « Si les paroles y arrivent en désordre, confuses, décousues et sans caractère, alors elles sont repoussées, rejetées, et l'entrée du cœur et de l'esprit leur est interdite. ISihil polest intrare in affectum, quod in aure quodam vesdbulo slalim offeridit. » '

« Les conditions d'une bonne articulation sont de trois sortes : la première regarde la prononciation des lettres dans leur caractère grammatical; la seconde renonciation des syllabes, et la troisième* celle des mots.

» Premièrement, dans la prononciation des lettres, il faut donner à toutes, tant voyelles que consonnes, le caractère qui leur est grammaticalement assigné. On doit se rappeler que les voyelles ont des modifications, qu'elles sont aiguës, ou graves, ou très ouvertes, que l'e surtout se combine dans nos mots de plusieurs manières, enfin que les consonnes ont un caractère organique qui les rend ou faibles, ou fortes, ou labiales, ou dentales, ou sifflantes, etc. Rien ne peut dispenser de donner à toutes ces lettres ces divers caractères, et les conséquences de l'oubli de celte loi sont infiniment préjudiciables à la juste expression des idées.

» La seconde condition consiste dans l'entière et intelligible énonciationde toutes les syllabes d'un mot. Le vice le plus commun et celui qui jette le plus d'obscurité dans la prononciation, c'est l'habitude contractée de ne donner quelque consistance qu'aux premières syllabes d'un mot, et d'affaiblir telleinent l'articulation des dcr-

nières, qu'à peine l'oreille peut les saisir. Souvent même, ces syllabes finales disparaissent totalement; de manière qu'on n'entend que la moitié du mot, et que tout le reste est perdu pour celui qui écoute. Cela arrive, surtout, pour les mots qui sont terminés par une syllabe féminine, comme dans les mots prudence, espérance, où la dernière syllabe est souvent entièrement retranchée ; cela arrive encore dans les finales en ée, en ie, en ue; destinée, envie, émue, que l'on prononce, destiné, envi, ému, sans donner aucune consistance à là dernière syllabe qui est formée deremuetet dont la prononciation est cependant si nécessaire, tant pour l'intégrité du mot, que pour déterminer le sens des idées (1).

» Il faut que toutes les syllabes d'un mot, soit masculines, soit féminines, soit aiguës ou graves, soit douces ou fortes, entrent sensiblement dans la prononciation de ce mot, et y entrent avec leur articulation propre et exacte ; mais, en prescrivant la loi de l'entière et intelligible énonciation de toutes les syllabes qui entrent dans la composition d'un mot, nous ne voulons pas dire qu'il faille les frapper ou plutôt les marteler avec une affectation pédantesque et ridicule.

» Enfin, la troisième condition d'une bonne articulation regarde la distinction des mots, qui consiste, non à les couper et à les diviser, de manière que leur liaison grammaticale et nécessaire soit rompue (ce qui serait un inconvénient pire que les défauts contre lesquels nous nous élevons), mais adonner aux lettres initiales de ces mots une force telle que l'oreille sente distinctement leur division, c'est-à-dire leur commencement et leur fin. » (DUBROCA.)

Les oreilles sont difficiles à-contenter, dit Cicéron, fastidiosissimx suntaures; souvent on leur déplaît en pensant leur plaire. Une bonne articulation dépendant surtout de la mobilité, de la flexibilité des organes, on peut facilement acquérir ces facultés par l'exercice.

On arrive difficilement à labonne prononciation d'unelangue, si l'on n'a pas une connaissance profonde de sa prosodie. Les lois de la prosodie sont aussi importantes pour une juste prononciation que celle d'une bonne articulation.

Ces deux conditions essentielles se soutiennent mutuellement, et si l'application des règles de la prosodie vient en aide à la pratique exacte d'une bonne articulation, rien n'est plus favorable à l'observation juste des lois de la prosodie qu'une articulation régulière.

(1)' LêB compositeurs mettent toujours une note sous cette voyelle .finale, ce qui oblige le chanteur à la prononcer; mais il est bon d'observer que presque toujours il faut adoucir le son de cette dernière voyelle afin de rapprocher la parole chantée autant que possible du langage parlé.

On entend par prosodie la manière de prononcer chaque mot régulièrement, c'est-à-dire, suivant ce qu'exige chaque syllabe de ce mot, prise à part et considérée dans ses trois propriétés qui sont, l'accent, l'aspiration et la quantité.

Toutes les syllabes ho peuvent être prononcées sur le même ton ; il y a par conséquent diverses inflexions de voix qui marquent la différence qui existé dans là prononciation entré les syllabes longues, et les syllabes brèves ; c'est Ce que les grammairiens nomment accent.

L'accent prosodique se manifeste par l'appui et la prolongation de la voix qui s'arrête un peu sur la voyelle la plus Importante dumot qu'on veut rendre incisif.

« Le mot aspiration appliqué à la parole ou au son veut dire : éinôtl're un son de voix par le seul effort de là gorge et sans le modifier par aucun des agents de l'appareil buccal; ce mode d'émission produit l'A aspirée. » (Dict. de l'Acad. des Beaux-Arts.)

On met plus ou moins de temps à prononcer chaque syllabe, en sorte que les unes sont sensées longues et les autres brèves : c'est ce que l'on appelle, quantité.

Les chanteurs feront bien d'étudier sérieusement la prosodie; celle •Uude est nécessaire : premièrement pour obtenir une prononciation grammaticalement juste et régulière; secondement, pour attacher aux mots et par conséquent aux idées leur véritable sens.

Pour compléter cette petite étude, nous empruntons au dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts le fragment suivant, qui contient tout ce que l'on peut dire de plus juste et de plus intéressant sur la prononciation.

« Lès organes actifs concourant à l'articulation sont : la langue, les lèvres, les mâchoires et les muscles des joues; les organes passifs sont : le palais, les dents et les fosses nasales. Ceux-ci servent surtout à modifier le son et le timbre soit des voyelles, soit des consonnes; tandis que les autres donnent l'impulsion et la force à l'accentuation, et leur action principale et énergique consiste à articuler les consonnes; d'où il suit que le mot articulation est, de fait, particulièrement applicable aux consonnes, car les voyelles, tout en subissant des modifications plus ou moins légères de la part des différents organes de la parole, sont surtout produites par la simple émission de la voix.

» Une belle articulation est un des moyens les plus puissants pour captiver un auditoire, car elle est non seulement indispensable à faire comprendre ce que l'on dit, mais elle donne au débit là grâce, le charme et la force. L'étude de l'articulation est donc de la plus haute impor-

tance dans l'art- du comédien ou du chanteur ; la volonté, le tact et l'observation sont indispensables à cette étude.

» Lorsque l'artiste aura réformé ses défauts, il devra étudier -et travailler, avec un soin extrême la beauté, la justesse et la vérité de l'articulation ; toutefois* si l'intelligënceet le tact ne le secondent pas dans cette étude, si l'esprit n'y a aucune part, s'il l'abandonne au caprice sans autre but que celui d'acquérir de la netteté, comment évitérà-t-il l'affectation, la dureté, les contre sens? Car il faut se garder de croire que, pour bien articuler* il soit nécessaire de donner là même force à toutes les consonnes. Ici, comme en tout ce qui touche aux arts, c'est l'étude de la nature prise sur le fait qui doit guider et servir à établir les règles, l'observation ne tardera pas à convaincre que les nuances d'articulation, d'une variété et d'une délicatesse si infinies, ne sont point l'effet d'une convention ; dès que la parole traduit un sentiment vrai ou une passion, la force relative d'articulation est la même dans toutes les langues. Les consonnes initiales des mots l'emportent de beaucoup sur toutes les autres, et la consonne initiale du mot de valeur dans une phrase acquiert une importance extrême et attire à elle toute l'énergie de l'articulation.

» L'articulation, en apparence exagérée, de certaines consonnes est donc nécessaire à la force et à la vérité du discours.

» L'articulation concourt aussi à donner de la précision et de la sonorité à la voix ; en effet, une consonne ne peut être prolongée et fortement accentuée que par une tension des organes destinés à l'articulation; or, plus cette tension sera forte, plus l'explosion de la voyelle qui suit aura de force elle-même.

» De tout ce qui précède, on peut conclure que les voyelles seules ne traduisent aucune passion ; elles sont simplement euphoniques et n'expriment que le calme ou la contemplation, à ce point que l'émission isolée d'une voyelle ne décèle aucune passion que lorsque le son est précédé d'une aspiration ou au moins d'un effort de la glotte qui lui donne l'accent de la vie.

» Tout ce que nous venons de dire au sujet de l'articulation concerne le langage parlé en général ; mais comment appliquer ces observations à l'art du chant proprement dit, de manière à ne pas nuire à la musique elle-même? Comment atteindre à la force, à la justesse et à la vérité d'articulation sans faire perdre à une phrase musicale son rythme, son charme et son ensemble ? Il est évident que l'émission du son doit être constamment libre et pure ; or, l'émission libre du son exige toujours une voyelle, et ce son.ou cette voyelle doit frapper simultanément avec le temps ou bien la fraction de temps qui comporte la note correspondant avec la syllabe ; donc, si l'initiale du mot où de la voyelle est une consonne, cette consonne doit nécessairement être anticipée, précaution sans laquelle la voyelle frapperait après le .temps-* altérerait le rythme musical;' ou le rendrait indécis et produirait toujours la sensation de la syncope.

» L'art d'articuler dans le chant consiste donc principalement dans une sorte d'anticipation des consonnes ; mais cette manière d'anticiper ou de préparer le son exige elle-même une grande habileté* une souplesse extrême et un tact sûr, sans lesquels le rythme musical se trouverait aussi bien altéré que par l'émission tardive de là Voyelle. De: plus, cette anticipation des consonnes donne lieu à d'autres précautions indispensables à la beauté dû chant ; nous voilions parler du sons appliqué à la consonne-même. Quoique plusieurs consonnes se refusent absolument à rémission dû son musical, il eu est d'autres qui s'y prêtent plus ou moins ; ainsi les consonnes / et v sont de ce nPriibre ; les consonnes m, n,r, permettent le son, soit à bouche close, soit nasal* soit roulant, mais la consonne /est la plus musicale entre toutes, puisqu'elle se dit la bouche ouverte et que le son n'en est modifié que parla langue s'appuyant contre le palais. Dans l'articulation de ces diverses consonnes que noiis qualifions de musicales, le [chanteur,, en les anticipant, doit leur donner le son de la voyelle suivante, c'estàdire, que ce son doit être déjà formé, dans toute sa justesse, sur la consonne même; en négligeant cette précaution essentielle, l'émission du son sera toujours précédée d'un bruit anti-musical formant une sorte de port de voix inférieur, ce qui, dans le langage vulgaire, s'Appelle prendre la note en dessous; ce défaut, malheureusement trop répandu parmi les chanteurs, rend l'émission molle et indécise ; il s'oppose autant à la justesse du son qu'aux accents vifs et spontanés ; il communique au chant cette fadeur et cette vulgarité triste qui, dans les beaux-arts, doivent être classés parmi les défauts répulsifs. Quant aux consonnes qui se refusent au son musical, telles que f, s, t, etc., le chanteur, en les articulant, doit songer au son de la voyelle suivante, et le former mentalement, afin qu'à l'émission de la voyelle le son soit produit dans toute sa justesse.

» L'analyse des divers phénomènes de l'articulation pourra paraître puérile aux esprits superficiels et l'application étudiée de ces phénomènes pourra faire redouter l'affectation, l'alourdissement dans la prononciation et le mauvais effet des dissonances choquantes provenant de l'anticipation des consonnes. Mais, si l'analyse est lente et pénible, l'exécution doit être vive et prompte, et les organes actifs de l'articulation ont des ressorts tellement énergiques et tellement souples

que la rapidité de leur effet; est extrême et qu'une étude intelligente augmente cette rapidité et cette force dans'dès proportions incalculables. Ainsi l'anticipation des consonnes, leur importance dans les mots de Valeur, la grâce ou l'énergie qu'on leur communique en les prolongeant, en un mot, tous ces moyens qui paraissent languissants à l'analyse' se traduisent, par l'organe d'un chanteur habile, en accents vifs, harmonieux, incisifs et complètent le chant* par tout le charme et tout l'intérêt dont il est susceptible. L'étude raisorinée* l'exercice et l'esprit peuvent seuls obtenir ce résultat. » (Bief. ded'Acad. desB:-AA}._

Nous croyons avoir suffisamment exposé les principes de la prononciation, pour que l'élevé puisse les mettre en pratique; mais nous pensons qu'il est utile de signaler aussi quelques-uns des défauts de prononciation que"l'on, rencontre le plus fréquemment chez les ehan teurs et qui ne sont dus qu'à leur négligence ou à un manqué d'attention.

Il n'est pas rare de rencontrer des personnes qui prononcent assezcorrectement dans la conversation ordinaire, et qui* dans l'exercice du chant, deviennent inintelligibles et insupportables ; les unes changent le son des voyelles, les autres négligent l'articulation des consonnes ;, d'autres ajoutent une voyelle entre deux consonnes, croyant ainsi donner de la grâce à leur prononciation ; il y en a qui suppriment certaines consonnes et les remplacent par d'autres ; mais le défaut le plus commun est de grossir la voix et d'en exagérer le volume* ce qui rend la prononciation sourde, lourde et pâteuse.

Tous ces défauts proviennent du manque de soin ou de Ja légèreté qu'on a apportée dans ce travail, parce que, comme nous l'avons dit plus haut, on considère l'étude de la prononciation et de l'articulation comme accessoire lorsqu'on possède une belle voix. Ainsi il n'est pas rare d'entendre prononcer :

Aremide pour Armide.
Bereger — berger.
Berâler — brûler.
Chardin — jardin.
Chénéreux — généreux.
Malegrè — malgré.
Parcfaitement — parfaitement.
Pelus — plus.
Pelaisir — plaisir.

Quile sommeille — qu'il sommeille.

Kendcre — rendre.

Maire — maître.

..-■■'■ Magnère .— manière. .■...,. ...,.,

Seingneur -*-■ seigneur.

Gloiiere --*-... : gloire.

■-. Péro ■-.-*'-..; . ■' père. ■-,.-■•■

■'.■-.-"■";• Pautrie -■—. patrie.

: Tietl — Dieu, etc., etc.

SVûventites chanteurs négligent l'articulation des doubles consonnes et ils prononcent: :

Moreur pour horreur.

Ëreur -— erreur.

',.-. Couroux .-—. courroux.

Dans sa brochure intitulée de la réforme des éludes du chant, publiée en 1871, Gustave Bertrand a sévèrement relevé toutes ces fautes. « La prononciation, dit-il, . est livrée maintenant aux fantaisies les plus pitoyables. Si ce n'était que-,1a fantaisie, encore! Ce n'est pas assez des accents toulousain,, marseillais, normand, strahourgeois, breton, flamand, qu'on reconnaît à l'état de nature chez les moins mauvais élèves; il y a des vices de prononciation systématiquement enseignés par certains maîtres, à seule fin de rendre plus sonores certaines syllabes qu'on juge déshéritées ; ils font dire, par exemple : GrandDiôl.. mon kéir... patâ-tro, ç'ata les palmes immortalles, etc. Alice s'avance en tromblon et Bertram lui dit: Foat bian / Eléazar a voué sa vie anntièro au bônhçr de Rachel, etlui chantera tout à l'heure : Diô m'éclareyfulieuchâruetprasd'eumpâreviansmdrer, etc. Raoul, de son côté, ditàValentihc : Le dongeupreusse, et le temps vole, lâsse-mutto, la-haisse-mouo parterr. »

Nous .pourrions étendre considérablement la liste de ces défauts, mais nous en avons dit assez pour faire comprendre à l'élève qu'il doit apporter tous ses soins à se préserver de pareilles erreurs.

L'élision des voyelles devant d'autres voyelles est une des difficultés de la langue française qui embarrasse souvent les élèves chanteurs ; Cette question, fort négligée dans la plupart des méthodes de chant, est cependant une de celles qui, par son importance, demande les éclaircissements que nous, donnons et dont nous empruntons la substance à Dubroca.

La langue française écrite et la langue française parlée forment, par l'effet de l'élision fréquente de nos finales muettes, un contraste curieux. Par elle, les mots les plus disparates, quant au sens, et. que la langue écrite tient dans un état continuel de séparation, sont tellenient confondus et identifiés, qu'ils n'en forment absolument qu'un à l'oreille ; l'ordre des syllabes est renversé et à sa place s'élève comme PRONONCIATION 217

une nouvelle langue que l'œil a peine à reconnaître, quand on veut la représenter par des signes analogues à sa prononciation.

Nous ne parlerons pas de l'élision des voyelles qui est marquée par l'orthographe comme l'amie, l'espoir, etc.; nous n'avons à nous occuper ici que des élisions qui ne sont point indiquées par l'orthographe : ces élisions ne portent que sur l'e muet final de nos mots, et leur rencontre est immense dans notre langue. Prononcer une syllabe muette quand elle doit se confondre et s'absorber dans là syllabe du mot suivant, est une atteinte contre le génie delà langue: française et aussi cpntré là prosodie du Vers. L'élision s'opère en supprimant entièrement l'e muet final et en liant la syllabe tout entière à laquelle il était attaché avec la voyelle initiale du mot suivant de telle manière que les deuxmots, divisés dans l'orthographe, n'en forment plus qu'un dans la prononciation.

Agréable illusion, prononcez : agréa-blillusion Célèbre auteur . . . A '.'; célè-br'auteur Monde épouvanté . . ... mond'épouvanté

Peine horrible . . . . pei-rilioiriblè

La liaison des voyelles nasales est quelquefois vicieuse, et il n'est pas rare d'entendre dire mé-n'avide pour une main avide, etc. Quelquefois on double la consonne finale d'un mot en la liant avec la voyelle initiale du mot suivant; ainsi au lieu de prononcer bon-n-ange vn-noiseau,mon-n-amour, il faut dire, bo-n'ange, un'oiseau, mon'amour, sans doubler la consonne n.

Nous conseillons à l'élève qui veut acquérir une bonne prononciation, de s'exercer à la lecture à haute voix avec un bon maître ; ces exercices de lecture doivent être faits sans emphase, en conservant à la voix son timbre naturel, et surtout sans forcer ni grossir le son. Les élèves qui veulent se soustraire à cette étude si essentielle, et qui espèrent y suppléer en cherchant à imiter quelques chanteurs en renom, ne parviennent tout au plus qu'à saisir quelques intonations tranchantes et des réminiscences dont l'application fausse et souvent ridicule ne sert qu'à prouver leur ignorance et la nullité de leurs moyens personnels.

Le degré de force de l'articulation doit être en rapport avec le sens des paroles et subordonné à la situation dramatique et au caractère du personnage. L'articulation varie sensiblement suivant la dimension du local où l'on chante et le nombre des auditeurs.

Il est important que les paroles arrivent distinctes à l'oreille de l'auditeur sans qu'il soit obligé de prêter une attention trop active.

©rasséyemènti

Les défauts que l'on rencontre le plus souvent dans l'articulation de là consonne r sont ; ,1° le grasseyement,,2°la substitution à cette lettre d'autres consonnes, qui dénaturent complètement les mots et donnent à celui qui parle une prononciation défectueuse et toujours ridicule.

Le> grasseyement: est le vice le plus fréquent et le moins facile à corriger. -, Ce défaut, insupportable chez un, orateur ou un comédien, est tout à fait Intolérable chez un chanteur ; aussi ce dernier doit-il travailler activement à corriger le plus vite possible une imperfection qui nuirait à ses progrès; et entraverait son avenir. Les physiologistes ont donné des définitions très différentes du grasseyement, et, tous lui ont assigné des causés qu'ils ont généralement mal appréciées ; les uns croient que ce défaut provient de ce que la pointe de la langue est trop épaisse ; les autres pensent qu'il est produit parla vibration de la partie postérieure de la langue. En réfléchissant un peu, on est bien vite convaincu que le grasseyement ne provient pas des causes que nous venons d'indiquer ; car .la base de la langue ne peut pas vibrer, et lapointe ne présente jamais une épaisseur telle que ses mouvements ne puissent acquérir une grande rapidité avec l'aide.d'un travail persévérant.

Stéphen de la Madelaine a compris mieux que les autres les causes de ce défaut :« Le grasseyement, dit-il, vient de ce que la partie molle du palais, mise en contact avec le dos de la langue, fait les fonctions de celle-ci. » En effet, c'est le voile du palais et la luette qui viennent vibrer contre la base de lalangue pendant que celle-ci reste complètement immobile. Dans la prononciation de la lettre r c'est la pointe de la langue qui agit, tandis que dans le grasseyement les organes fonctionnent à rebours ; la langue reste dans l'inaction, et la partie molle du palais fait-le travail de la langue.

Plusieurs moyens ont été proposés pour corriger le grasseyement. Celui du tragédien Talma, qui est le premier en date, et celui du docteur Colombat de l'Isère nous semblent être les seuls qui présentent des chances réelles de succès ; aussi ne nous occuperons-nous que de ces deux moyens.

Stéphen de la Madelaine a reproduit, dans ses théories complètes du chant, un travail du docteur Fournie qui résume, mais en les modifiant, les principes proposés par Talma : « Je crois, dit Stéphen de la Madelaine, qu'il faut avant tout donner au sujet les moyens d'exécution qui lui manquent, et l'amener insensiblement, par un travail préparatoire, à se servir avec une agilité toujours croissante du bout de la GRASSEYEMENT . " 219

langue, qui s'est engourdie en quelque sorte dans l'inaction, et l'emploi des procédés analogues ou Imitatifs triomphe presque toujours de cette gymnastique linguale. »

La gymnastique proposée par Tâlma, et qui est encore fort en usage de nos jours, consiste dansT'articulàtion des consonnes t, d:, qûël'on prononce d'abord lentement* et qu'il faut accélérer peu à peu* suivant les progrès de; l'élève* pour arriver à prononcer une longue suite de t,d, aussi vite qu'il sera possible de le faire. Cet exercice a pour but de donner une grande mobilité à la pointe de la langue et de l'àmenëf insensiblement à la vibration nécessaire pour l'articulation correcte de làlëttre r. "'■•

Le moyen proposé par le docteur Colombat del'ïsërô est assez simple niais d'une éxecution très difficile. CëpendanCce moyen nous semblé le meilleur pour arriver promptément à un bon résultât. « D'abord, dit notre auteur, nous faisons porter la langue vers' la voûte palatine* à peu près à trois ou quatre lignes plus en arrière que la partie postérieure des derits incisives de la mâchoire supérieure,-de maniëreque la face dorsale de l'organe phonateur soit concave, et que sa. pointe éleiïêe soit libre et puisse seule vibrer. Ce résultat est obtenu sans beaucoup de difficultés, si on a soin de dire à la personne de laisser Parrièrebouche dans l'inaction et surtout de ne pas vouloir d'abord articuler IV, mais seulement se contenter de chercher à faire osciller là pointe de la langue en chassant une grande masse d'air, comme pour imiter le ronflement du chat, ou encore mieux le bruit sourd produit par le mouvement de la corde et de la grande roue d'un éniouléur. Lorsque par le moyen de cette gymnastique on est parvenu- à faire vibrer seulement le sommet de la langue il résulte alors un son naturel qui imite à peu près celui de la syllabe re, à laquelle on fait ajouter une autre syllabe, tour, par exemple, ce qui donne le mot retour, ou tout autre, selon la voyelle ajoutée.

» Lorsqu'on a obtenu ce résultat, il s'agit de faire prononcer IV précédé d'une autre consonne, comme dans le mot français ; pour y parvenir, on fait prononcez l'/seul, et l'on dit d'imiter le bruit dont nous venons de parler, et enfin d'ajouter les deux dernières syllabes ànçàis, ce qui donne fe....rrr....ançais, que l'on prononce bientôt convenablement. Il en est de même pour toutes les autres lettres qui peuvent se trouver avant IV. » (Traité de tout les vices de la parole et en particulier du bégaiement.)

Nous apprécions à leur juste valeur les* moyens proposés par Talma et ceux conseillés par Colombat de l'Isère ; mais les vices qui affectent la parole étant souvent particuliers aux individus et variant selon la conformation des organes, le professeur fera bien de chercher lequel de ces moyens pourra Convenir à l'élève, avant d'en adopter Un définitivement ; il devra même y apporter des modifications si cela est nécessaire.

Nous allons nous occuper maintenant des substitutions, dont il à été parlé au commencement de ce chapitre.

On rencontré âssezsouvent des personnes quidonnentà IV le son du v et qui prononcent vouyeur pour rougeur, vrois pouf trois, etc. D'autres substituent au son de r le son de la syllabe que ; ils disent ■ gague pour rare, tguènté-tguois pour trente-trois, etC; Il n'est pas rare non plus d'entendre substituer la lettre Ik IV, et alors on entend louge pour rouge, plendle pour prendre, etc.

Un autre défaut assez fréquent est celui qui consiste à supprimer plus ou moins complètement IV, de sorte que l'on entend cette prononciation ridicule moui pour mourir, plaisi pour plaisir, tavail pour travail, ma paolë dhonnèu pour ma parole d'honneur. Cette dernière manière de prononcer les r n'est souvent due qu'à la négligence de certains individus qui, par manie, croient se distinguer du commun des mortels en affectant une prononciation qui les rend simplement ridicules.

Pour corriger tous ces défauts, on se servira des moyens que nous avons indiqués pour le grasseyement.

Les élèves qui désireraient étudier plus à fond les vices de la parole feront bien de consulter les ouvrages de Talma, du docteur Fournie, du docteur Colombat de l'Isère, de Stéphen de la Madelaine ; ces auteurs ont traité la question avec une grande autorité et,beaucoup d'observation.

Mélodie, art de phraser et respiration dans le chant avec paroles.

L'art de phraser et l'art de savoir respirer à propos dans le cours d'une phrase musicale, abstraction faite de la parole et delà ponctuation du discours, complètent l'ensemble des qualités indispensables au chanteur. Une connaissance exacte de la constitution de la mélodie peut seule lui permettre d'obtenir ces deux qualités si nécessaires à l'exécution et si utiles à l'expression. En effet, pour que le chanteur puisse donner à la phrase musicale son véritable caractère et en faire ressortir les divers accents, il faut qu'il sache se rendre compte

de l'ensemble d'une mélodie et qu'il soit en état d'analyser les divei'ses parties dont elle est composée. Celui qui néglige cette étude ou qui la regarde comme inutile ne sera jamais qu'un artiste médiocre.

On s'entend assez peu en général sur le sens du mot mélodie, et on peut affirmer, sans se lancer dans la critique agressive, qu'avant peu d'années la mélodie aura complètement renouvelé ses formes, grâce aux efforts de l'école moderne. Cependant, quelque soitle genre ou la coupe d'une pensée musicale, on peut dire que là mélodie est une succession de sons, au moyen de laquelle le compositeur émet ses propres idées, ou traduit celles du poète.

La mélodie est, à proprement dire, l'essence de la musique vocale.

Une mélodie bien faite est, comme le discours, formée de périodes dont les divisions principales sont indiquées, par des points de repos.

La période musicale est formée de phrases, et la phrase se divise en membres de phrase. ,

Les terminaisons ou points de repos qui distinguent les diverses parties des phrases ou des périodes mélodiques constituent: ce que l'on nomme la ponctuation musicale.

L'étendue de ces parties et les rapports qu'elles ont entre elles parle nombre de mesures qu'elles contiennent constituent, ce que, dans un sens général, on nomme discours musical.

Lorsque les parties de la mélodie déterminées par un point de repos présentent un sens complet, elles forment une phrase plus ou moins longue; mais si elles n'offrent qu'un sens incomplet,iI faut y ajouter une ou plusieurs autres parties pour compléter la phrase musicale ; ces parties prennent le nom de membres de phrases.

On donne le nom de phrase musicale à l'assemblage des membres qui forment un sens achevé et comportent un sens complet.

« Les repos de la phrase musicale correspondent à ceux de la phrase oratoire; il faut que le sens delà première soit suspendu lorsque celui de la seconde est suspendu, et qu'il se termine quand celui de l'autre est terminé. On appelle contre sens le défaut de concordance en ce genre. » (CHORON.) (Principes de composition des écoles d'Italie.)

Les points de repos dans la musique se nomment cadences, et ont une grande analogie avec la ponctuation grammaticale. En effet, on pourrait dire que le quart de cadence répond à la virgule, la demi cadence au point et virgule ou aux deux points, et la cadence parfaite au point. L'écriture musicale n'ayant pas de signes pour les quarts et les demi-cadences, c'est au chanteur qu'il appartient de les découvrir. Par conséquent, si un dessin mélodique ne forme pas un membre entier, ce sera un quart de cadence ; le membre entier sera un point et virgule, et la période Une cadence parfaite. La succession des accords dans l'harmonie est aussi un guide sûr pour indiquer la ponctuation musicale.

L'art de phraser consiste pour le chanteur à faire sentir d'une manière distincte les membres de phrase, les phrases et les périodes du discours musical ; à les ponctuer par les respirations, pour en marquer les repos plus ou moins complets; à diviser si bien les phrases que l'oreille saisisse facilement leurs commencements et leurs fins, ainsi que leurs liaisons plus ou moins grandes, comme cela se fait dans le discours oratoire à l'aide de la ponctuation grammaticale.

L'art de respirer à propos constitue donc une grande partie de la science du chanteur.

« L'art de respirer, dit Roucourt, étant à la musique ce que les points et virgules sont au discours soutenu, il en résulte qu'un chanteur qui respirerait au milieu des phrases détruirait non seulement les phrases musicales et se rendrait incompréhensible, mais murait essentiellement au charme que pourrait avoir son exécution, tandis que celui qui ne respire qu'à propos, rend d'autant plus intelligible la musique qu'il exécute, et donne ainsi plus de force et de vie à son chant. »

La respiration doit être prise plus ou moins complètement, suivant le repos indiqué par le sens des paroles et celui de la phrase mélodique.

Il ne faut pas oublier que de la respiration dépendent le charme ou la sécheresse de la voix : si les respirations sont mal calculées ou prises maladroitement, la qualité de la voix s'altère bien vite, pour faire place à des sons ternes et sans vigueur.

Pour bien phraser, on doit ménager le souffle en commençant une période, et ne dépenser que juste ce qui est nécessaire pour alimenterla voix. Néglige-t-on cette précaution, on arrive difficilement à bien conduire la phrase, et les sons deviennent bientôt désagréables et fatigués.

Nous recommandons de nouveau à F élève de s'exercer à l'analyse de la mélodie, afin d'apprendre à connaître les endroits où il doit respirer, et ceux où il pourrait le faire sans trop heurter les convenances* au cas où ses moyens seraient insuffisants. Nous insistons sur ce point, parce que les sons d'une phrase musicale bien faite doivent être si bien enchaînés, que le chanteur ne pourrait les interrompre sans détruire l'idée qu'elle représente.

Il nous semble difficile de donner des règles fixes pouf la respiration dans le chant avec paroles; on doit se contenter de quelques règles

générales applicables dans des cas prévus et déterminés, et que l'on peut modifier selon les moyens de l'élève, ou suivant qu'il est bien ou mal disposé au moment de l'exécution.

On peut classer la manière def respirer, en respiration entière, en demi-respiration et en quart de respiration.

Là respiration entière ne doit être prise qu'à là fin des phrases ou sur les silences; la demi-respiration et le quart de respiration peuvent se faire à la fin des membres de phrasés, mais il faut qu'elles soient prises rapidement.

La respiration doit toujours être prise aux dépens de la valeur de la note que l'on quitte, afin d'attaquer la note suivante strictement en mesure.

On doit respirer : Avant un son filé, avant un son soutenu d'une longue durée, avant un trait d'une grande longueur, sur les silences, avant un point d'orgue, à la fin d'une phrase.

On peut aussi respirer lorsque la ponctuation des paroles le permet, sans qu'il en résulte un contre sens dans la musique.

Il faut respirer toutes les fois que cela se peut, afin d'éviter la fatigue et d'avoir toujours la force nécessaire pour colorer le chant et graduer les nuances de la voix. Mais sans un certain volume d'air qu'on doit savoir conserver et dépenser avec adresse, la voix aura peu de timbre et manquera d'énergie.

La respiration doit se faire sans bruit, et sans que les auditeurs s'en aperçoivent : il faut aussi éviter ces aspirations bruyantes et pénibles qui fatiguent inutilement la voix et la poitrine.

On ne doit pas séparer par une respiration les mots liés par la syntaxe, c'est-à-dire les mots qui forment ensemble une idée. Il ne faut donc pas respirer entre l'article et le substantif, entre le substantif et l'adjectif.

On ne peut pas non plus séparer Je verbe principal du verbe auxiliaire.

Il est expressément défendu de couper un mot en deux par une respiration.

Ces règles, qui sont rigoureusement applicables au chant français, ont été et sont encore peu respectées par les chanteurs italiens.

« C'est surtout dans léchant français, ditGaraudé, que la respiration prise mal à propos devient une faute majeure* En Italie, la tolérance sur ce point est poussée jusqu'à l'extrême; L'art du chant y jouit d'une telle prééminence sur les règles de la grammaire et du bon sens, que les virtuoses modernes respirent sans façon au milieu d'un mot, ou après le membre de la phrase qui leur semble le plus Commode. »

Les chanteurs italiens, on le sait, ont toujours pris des licences que les artistes français n'auraient jamais osé se permettre.

On peut voir dans la Méthode de Chant de Lanza des exemples assez nombreux où ceslicences sont marquées comme des règles autorisées. M. Manuel Garcia à aussi traité fort longuement cette partie de l'art du «liant. Nous, y renvoyons le lecteur, qui pourra consulter encore avec fruit les méthodes de Gafâtidé, de Milliès, de Lablache, de Manstein, de Duca, de Marcello Périno, de Crivelli, de' Maria Anfossi, l'Art du Chant: de Tosi. Tous ces ouvrages contiennent des exemples et des Conseils qui compléteront ce que nous venons de dire sur l'art de phraséf.

Liaisons des sons sur les paroles

Un chant large et plein est une condition fondamentale de ce que l'on appelle une bonne méthode. Souvent les élèves trouvent une grande difficulté à joindre à une émission soutenue de la voix une articulation exacte des consonnes; dans ce cas le chant paraît maigre et décousu, la voix perd en partie ses qualités et ne porte pas, la prononciation reste défectueuse. Savoir soutenir la voix avec une égale intensité, articuler les consonnes et les syllabes sans altérer ni interrompre la continuité du son, sont les conditions essentielles d'un chant large. Pour obtenir ces qualités, il faut que les organes de la parole aient été préalablement assouplis par un long exercice de la lecture à haute voix; que l'élève soit parvenu à rendre l'émission de la voix complètement indépendante des mouvements de ces mêmes organes; et que ceux-ci fonctionnent librement et sans porter atteinte à l'intensité et à la liaison des sons.

Pour arriver à une exécution parfaite de ces çëgles, nous avons souvent eu recours à un exercice conseillé par M. Garcin, qui consiste à faire chanter sur le même son une suite de paroles qui se transforment alors en une sorte de débit uniforme. Cette uniformité dans la production des syllabes amène insensiblement les organes à fonctionner en toute liberté, et permet à la voix de rester complètement indépendante des mouvements de l'articulation. Mais, si la voix n'est pas soutenue également, si le son reçoit la moindre interruption, on n'obtiendra que difficilement un bon résultat.

EXPRESSION

Expression.

« L'expression, dit M. Mafmontel, est un don naturel que l'éducation ôt là direction donnée aux études ne peuvent manquer de guider* de développer ou modifier; mais le germe de cette précieuse qualitéest* avant tout, inhérent à notre organisation; le maître le plus habile.ne' remplacera jamais par plus ou moins de méthode la sensibilité native* cette impressionnàbilité intime, qui nous rend aptes à traduire d'une manière ôXpâhsivé nos sentiments et nos émotions,

» L'affinité des impressions entre virtuoses; et compositeurs est, indépendamment du mérite individuel de l'exécutant, l'une des causes principales d'une bonne interprétation ; un artiste sera d'autant mieux inspiré, si là pensée qu'il doit exprimer correspond plus intimement à celle qui éveille ou surexcite sa propre sensibilité.

» Ce phénomène sympathique se produit en nous-mêmes au point de vue de l'audition, et agit souvent à notreinsu, quand nous écoutons avec recueillement des compositions qui traduisent, dans le poétique langage des sons, les douces rêveries Ou les mouvements passionnés de notre âme. Ces mystérieux rapports de sensation établissent alors entre les exécutants et les auditeurs comme un courant électrique musical, qui produit jusqu'à l'enthousiasme lorsque les œuvres de génie trouvent pour interprètes dès artistes dont le cœur et l'imagination vibrent à l'unisson du talent, et pour public des gens de goût qui se passionnent pour les beautés d'une œuvre et le fini de son exécution.

» La force de l'expression s'élève toujours en raison de l'énergie de la pensée et de la profondeur du sentiment de l'interprète.

» Il ne faut pas confondre l'expression avec la manière.

» La manière est à l'expression ce que la sensiblerie est à la sensibilité, et nous ne saurions trop répéter aux élèves que l'exagération et l'afféterie sont la véritable parodie du sentiment.

» Le naturel et la simplicité peuvent parfaitement s'unir à la distinction et à la noblesse, tout comme l'expression n'exclut en aucune façon la naïveté et une certaine retenue dans la manière de sentir et d'exprimer.

» L'impression individuelle du virtuose doit toujours se plier au caractère et au style des maîtres à interpréter. C'est le plus souvent dénaturer la pensée première que substituer son propre sentiment à celui du compositeur, aux indications transmises par lui ou par la tradition,

et cela, sous le déplorable prétexte de produire plus d'effet.

» L'expression a ses différents genres, comme le style dont elle émane. Nous la retrouvons tour à tour simple, naïve, pathétique, passionnée; et la même phrasé, diversement accentuée, peut accuser différents caractères qui là rapprochent ou l'éloignent dii sentiment vrai de l'auteur.

» Là précieuse faculté de sentir vivement et de rendre avec la même énergie d'expression les intonations délicates et Variées des œuvres musicales de divers stylés, est ce qu'on appelle la qualité expressive de l'exécutant. Traduire d'une manière poétique, chaleureuse, colorée, nos impressions, nos sensations, dans là langue musicale, c'est faire acte d'expression.

» Toutes les Variétés d'accôiit et de sonorité, toutes les nuancés de sentiment trouvent leur emploi dans une exécution expressive, guidée par le goût; mais il faut employer discrètement certains effets qui, répétés, se neutralisent par l'abus. *

» On ne doit pas donner uû Intérêt égal à toutes les parties d'un morceau: la lumière, l'ombre et les demi-teintes doivent trouver place dans le coloris musical, aussi bien que dans là peinture.

>) Mettre des accents sur chaque note, c'est n'en placer nulle part. Il faut étudier d'abord le Caractère d'un morceau dans son ensemble, puis analyser ses grandes périodes, ses phrases principales et secondaires, avant de songer aux accents isolés.

» L'artiste df aniatiquë, lorsqu'il crée un rôle, étudie dans leurs replis les plus intimes le caractère et la physionomie donnés par l'écrivain au personnage qu'il doit représenter et avec lequel il entreprend de s'identifier ; et cette étude préalable se fait toujours avant celle du débit dramatique i il doit en être ainsi de l'exécution d'une œuvre sérieuse; il faut l'étudier dans son ensemble d'abord, avant de songer aitx nuances délicates, aux fines intentions de détail.

» Oh exprime bien ce dont on est à l'avance bien pénétré; et nous ne conseillons pas à de jeunes virtuoses de laisser à l'imprévu dû moment le soin de diriger leur sentiment.

» Il faut s'étudier à bien graduer l'intérêt, ne pas employer trop fréquemment des contrastes extrêmes, se niontf er sobre des effets de puissante sonorité que l'on ne peut obtenir qu'aux dépens d'une belle qualité de son, par dessus tout, enfin, se bien pénétrer du sentiment de l'auteur, et ne pas avoir la prétention de remplacer par une inspiration spontanée ce qui doit être le fruit de la réflexion et de l'éludé.

» L'inspiration sert trop souvent d'excusé aux exécutants qui tendent

à l'exagération, et dont le style est à l'opposé de la simplicité et du naturel.

» L'inspii'atîon, c'est tout simplement le génie; et Dieu ne l'a départi qu'à Un petit nombre d'élus. Trop souvent ce mot sert de passe-port àl'absence de méthode et aux fantaisies de virtuoses excentriques qui n'acceptent pour guide que leur caprice (1). »

Nous ne pouvions mieux commencer ce chapitre qu'en reproduisant ces observations si justes et si fines de M. Marmontel, où se trouve résumée, en quelques sorte, toute l'esthétique de l'expression musicale. Il ne nous reste plus qu'à guider l'élève dans la foute qu'il doit suivre pour développer son jugement et exercer son intelligence.

Vouloir prescrire des règles pour l'expression serait une prétention pleine de dangers pour le chanteur, un moyen infaillible de. réprimer les élans de son imagination, en tenant son esprit dans un continuel état de doute."

Avant de s'occuper de l'expression, l'élève doit s'être rendu fort habile dans l'exécution de toutes les parties de l'art du chant, que nous avons traitées et qui constituent les éléments du mécanisme vocal ; il faut aussi que, par la pratique des vocalises, il ait acquis l'art des nuances au moyen du forte et dwpiano, du crescendo et du diminuehdo, et que, suivant les circonstances, il sache employer les différents timbres de la voix ; il doit, en outre, posséder à un haut degré l'art de phraser dont nous avons parlé.

C'est seulement lorsque l'élève est arrivé à ce degré d'instruction qu'il doit s'occuper de l'étude des passions* de l'accentuation et du coloris qui s'identifient avec le sentiment qu'il est appelé à exprimer au moyen des sons.

Si le rôle du maître devient ici difficile, il n'en est que plus intéressant. Il ne s'agit pas seulement de faire connaître à l'élève le caractère particulier à chaque passion, il faut encore l'initier à toutes les modifications dont ces passions sont susceptibles, suivant l'état de calme ou d'exaltation où se trouve le personnage, il faut aussi lui enseigner l'art d'exprimer toutes ces nuances avec le timbre de voix et les inflexions qui leur sont propres.

Un mécanisme parlait peut étonner et même donner un grand plaisir; mais une connaissance parfaite de la partie matérielle de l'art ne suffit pas au chanteur. Sa tâche est beaucoup plus difficile et plus complexe qu'on ne le pense généralement. En effet, le chanteur doit avant

(l) A. Marmontel. Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano, 1 vol. in-12.

tout se rendre Compte du style de la musique, bien se pénétrer de la situation dramatique* saisir avec justesse le caractère du personnage et le sens des paroles ; il doit joindre à une grande vivacité d'imagination une âme sensible et mobile* capable de ressentir tous les sentiments qu'il veut exprimer. Il né peut émouvoir ses auditeurs qu'à là, condition d'être ému lui-même.

D'après les tendances de l'école moderne* là. Virtuosité est presque disparue * mais; pour être moinsévidente, la part de la science vocale est loin d'être moinbVè qu'autrefois ; et aujourd'hui plus que jamais, il faut que le chanteur arrive à posséder une habitude du chant telle que là musique devienne pour lui un langage aussi familier que là parole l'est à un comédien.

L'expression diffère essentiellement de l'exécution. On peut considérer l'exécution..-comme-le corps, et l'expression comme l'âme de la musique ; sans l'expression, la musique n'est plus qu'une suite de sons insignifiants. Comme le dit très bien Yillotleau, il existe continuellement entré le Cœur et la voix une correspondance intime et secrète, indépendante de la réflexion et même de la volonté, dont l'influence est telle qu'elle détermine à notre insu les couleurs propres à l'expression de ce que nous ressentons. L'action du sentiment qui anime nos sens s'étend donc jusque sur l'organe de là voix, puisqu'elle en modifie les sons et en caractérise l'expression, et c'est surtout pour cette raison que cet organe, interprète des passions de notre âme, transmet aux autres avec tant de vérité les sentiments dont nous sommes animés.

Tous les accents naturels de nos sentiments ont un caractère si particulier, si inaltérable, que, soit que l'expression de celui qui les rend devienne plus animée ou plus forte, soit qu'elle devienne plus lente ou plus faible, ils sont toujours semblables à eux-mêmes, et jamais aucun d'eux ne peut devenir méconnaissable ou même équivoque.

Tout le secret du chanteur consiste donc à suivre la nature pas à pas, à ne se servir que des Intonations naturelles au caractère des passions et des sentiments.

Une prononciation pure et une articulation nette et correcte sont deux qualités absolument nécessaires à l'expression ; il ne faut pas que le chanteur les détruise en partie, en croyant suppléer aux charmes de la modulation par la force des sons et par des efforts constants.

L'exagération et les efforts n'ont d'autre résultat que d'altérer la prononciation et de fatiguer les auditeurs au lieu de les intéresser. En pareil cas, il n'est pas rare de voir le chanteur s'embarrasser, se perdre, finir par ne plus s'entendre lui-même, et arriver à la fin du morceau sans souffle et comme suffoqué.

La monotonie est un des inconvénients qui nuisent le plus à l'expression ; si les idées et les sentiments sont confondus dans une fâcheuse uniformité tout devient obscur et incolore.

Le chanteur doit savoir relever par des inflexions justes, et variées les diverses pensées qu'il est chargé d'interpréter,.afin d'intéresser les auditeurs. Dans les morceaux d'un caractère simple, il doit rester dans les limites d'une expression Calme sans qu'aucun mouvement violent ne vienne altérer le caractère dû passage; Cependant il est nécessaire que les inflexions soient nuancées avec goût et marquent bien tous les sentiments.

Là musique d'un style tempéré réunit à ladouceui- et à là grâce dû genre simple la noblesse et l'élégance. C'est dans ce genre de,musique qu'il faut commencer à nuancer un peu plus et à donner aux divers sentiments des accents plus vifs et plus colorés.

Le style élevé demande une articulation plus énergique et des accents plus marqués. La noblesse, la majesté, régnent tour à tour dans ce genre de musique. Le chanteur doit s'identifier avec le sujet; il devient ici chanteur dramatique, il doit élargir son chant et accentuer ses intonations par des nuances plus énergiques.

L'élève devra rechercher les conseils d'un maître instruit et éclairé qui, tout en développant ses qualités naturelles, lui fera connaître la fausseté ou la justesse de ses intonations, et qui, après avoir analysé avec lui la force et le caractère des passions, lui enseignera l'art de les exprimer avec vérité.

La justesse des intonations dépendant souvent de l'idée à exprimer, il faut étudier la nature, le caractère et les nuances de cette idée* s'adresser à l'esprit d'abord et non à l'oreille. Le premier soin du professeur doit être d'analyser avec son élève la pensée qu'il s'agit d'exprimer, et d'essayer de lui faire rendre cette idée d'après la seule impulsion de son sentiment. Il fera bien ensuite de donner ses intonations et de chanter les passages analysés afin que l'élève soit plus vivement frappé du timbre de la voix, des inflexions et des nuances dont l'analyse a été faite préalablement.

Savoir bien régler l'expression est une des grandes qualités de l'art du chant. Tout consiste à saisir le moment où l'on doit se livrer à l'inspiration et le point précis où l'on doit s'arrêter ; mettre de l'expression partout affaiblirait nécessairement les effets qu'on voudrait produire.

« Avant d'essayer un morceau de musique, dit Romagnési, on doit en examiner les paroles avec soin, en comprendre la pensée générale, en étudier les diverses parties, afin de fixer les éléments à mettre en œuvre pour donner aliénant tout l'effet qu'il est susceptible de produire, car c'est de la coïncidence parfaite de la musique avecles paroles que résulte la bonne exécution d'une composition vocale.

»< Non seulement on doit étudier les intentions du poète ; niais il serait à désirer même qu'avant de les chanter on déclamât à haute voix les paroles d'nti morceau, ayant soin de s'arrêter dans une juste mesure -âûx points: et aux: virgules* d'accentuer avec précision les syllabes longues par opposition, aux syllabes,brèves, de s?attàcher, en un mot, à une prononciation nette et correcte. »

Nous: citefons encore la manière dont Garât réglait l'expression d'un morceau de chant : « Un chanteur français, Garât, doué d'une chaleur, d'une verve entraînante et d'un goût délicat, dit Fêtis* possédait des qualités particulières qui en ont fait un des chanteiirs les plus étonnants qui aient existé. Jamais on ne fut organisé plus heureusement, et jamais on ne conçut Fart dû chant d'une manière plus large. La pensée de Garât était toujours ardente ; mais il savait toujours la régler par l'art et la raison. Un air, un duo ; ne consistaient pas, selon ce grand chanteur, dans une suite de phrases bien exécutées et même bien senties ; il lui fallait un plan, une gradation, qui n'amenât les plus grands effets que lorsqu'il en était temps, et que la passion était arrivée à son entier développement,

. » Rarement on saisissait sa pensée, lorsque, discutant sur son art, il parlait du plan d'un morceau de chant ; les musiciens même se persuadaient qu'il y avait de l'exagération dans ses idées à cet égard ; mais lorsqu'il joignait l'exemple au précepte, et que* voulant démontrer sa théorie il chantait un air avec les différentes inflexions qu'on pouvait lui donner, oncomprenait tout ce qu'il avait fallu de réflexions et d'études pour arrivera cette perfection dans un art qui ne semble destiné, au premier aperçu, qu'à procurer des jouissances à l'oreille.

» Une des qualités les plus précieuses de Garât était la beauté de sa prononciation : ce n'était pas seulement une netteté parfaite d'articulation, sorte de mérite fort rare, c'était on lui un moyen puissant d'expression. » (La musique mise à la portée de tout le monde.)

Il né faut pas que le chanteur se méprenne sur les moyens qu'il met en jeu pour l'expression ; il ne doit pas oublier que, quelle que soit la passion à exprimer, il ne fait que la rendre par l'imitation de la réalité et que son émotion ne doit pas aller jusqu'à la réalité elle-même.

Tout en se laissant aller au sentiment qu'il veut faire partager aux auditeurs, le chanteur doit toujours s'entendre, rester maître de luimême, et diriger, en quelque sorte, par la pensée tous les détails et les moindres nuances de son chant. Si ayant à exprimer une grande

douleur, au lieu de chercher à rendre l'effet que produisent le.slarmes, il se laissait dominer par l'émotion et pleurait réellement, il, perdrait, aussitôt toute action sur les auditeurs, et il en résulterait pour lui des inconvénients qui empêcheraient tous les effets qu'il devrait produire. Dans son paradoxe sur le Comédien, Diderot a exposé ces vérités d'une façon frappante.

« Le principe de tous les arts qui se proposent dlmitôr la nature* dit J. F. Marmontel, est que limitation soiten quelque chose de ressemblant, et non pas de semblable.

» L'imitation est donc un mensonge, soit dans le moyen, soit dans la manière dont elle fait illusion; et ce qu'il y a de singulier* c'est que le témoignage confus que, nous nous rendons à nous-mêmes que l'art nous trompe, est la source du plaisir sensible et délicat que nous éprouvons à être trompés. Il doit donc y avoir dans limitation une ressemblance afin que l'âme y soit trompée ; mais il doit y avoir en même temps une différence sensible afin que l'âme s'aperçoive et jouisse confusément de son erreur.

» Alternativement savoir et oublier que limitation est un artifice, Sentir à Chaque instant le mérite de l'art en le prenant pour la nature, jouir par sentiment des apparences de la vérité, et par réflexion des charmes du mensonge, voilà le composé réel, quoique ineffaçable du plaisir que nous font les arts d'imitation.

» Tous les arts d'imitation ont leurs données, et les seules conditions qu'on leur impose sont l'illusion et le plaisir. Mais dans l'imitation On ne cherche pas seulement la vérité ; on y désire* comme je l'ai dit, la vérité embellie, c'est-à-dire une impression plus agréable que celle de la vérité ou de son exacte ressemblance ; il s'agit donc d'un calcul de plaisir. » (Encyclopédie méthodique).

Chanter avec âme, c'est mettre dans le chant une expression vive et passionnée, et rendre le niorceau qne l'on chante avec toute l'expression dont il est susceptible. C'est une qualité très importante pour le chanteur de théâtre, mais qui a besoin d'être dirigée parle goût. En musique comme en toute chose le goût est la moitié de l'art.

« Le goût ne s'acquiert pas, dit M1""-de Montgéroult, la nature seule en fait naître le germe, et il se développe par l'observation et l'étude des bons modèles : il est le résultat d'une organisation plus parfaite encore que celle qui donne les autres qualités du musicien. La chaleur, l'expression, le génie même, peuvent n'être pas dirigés par le goût; il est le complément ,1a véritable pondération dutalent, comme il en est la partie la plus rare et la plus séduisante, car il se compose

de l'élégance et de la grâce. Le tact fin qu'il exige ne peut s'enseigner, il--"faudrait- l'inspirer comme un sentiment»

» Lé goût qui s'applique à tout, qui peut exister en toutes choses, ne se trouvé en rien aussi rarement qu'en qnusique ; il y est Incertain, et sujet à l'empire de la mode ; parce que, dans ce seul art, il n'a pas de modèle fixe. Le temps le flétrit et le décolore: saisir ses Variations, savoir en profiter, le guider, le rajeunir sans tomber dans la bizarrerie, enfin le faire coopérer à fortifier les divers effets que là musique peut produire ; telle est la tâelie du grand artiste, et l'on entrevoit de quelle délicatesse de tact il doit être doué pour bien diriger son goût. »

« Chanter avec goût* dit G. Duca, c'est exprimer chaque pensée d'une manière vraie et naturelle, c'est soutenir ou modifier la voix, selon que l'exige le sentiment,.c'est le nuancer des diverses teintes qui peuvent prêter du chafmeà la pensée ou la rendre plus frappante. »

Dans la première moitié de ce siècle* il était de mode, surtout parmi les chanteurs italiens, de procéder par des oppositions instantanées de fortissimo et de pianissimo ; cette manière, qui a pu paraître surprenante et d'un grand effet chez quelques chanteurs (comme Rubini), est passée démode depuis longtemps, et le chanteur qui userait aujourd'hui d'un pareil procédé risquerait fort de paraître ridicule.

« Les oppositions, dit Romagnesi, sont dans les arts, les plus puissants auxiliaires de l'effet général ; mais c'est dans la nature et le raisonnement qu'il faut en chercher les éléments. Cela ne paraît pourtant pas être la manière de voir de quelques-uns de nos chanteurs, qui ont imaginé qu'ils pourraient employer cet artifice sur une même phrase qu'ils disent forte d'abord, et instantanément pianissimo, sans qu'il y ait dans les paroles aucun motif à ce contraste. C'est ainsi que les éternelles vérités du bons sens se faussent jusqu'au ridicule lorsqu'elles sont mal comprises par l'ignorance et la présomption. »

On ne doit pas abuser de ce qu'on appelle les vibrations ou le tremblement de la voix qui ont pour but de rendre plus saisissante l'expression des sentiments douloureux ou tendres ; il ne faut user de ce moyen que dans, les situations où on peut l'employer avec convenance. « La vibration bien employée, dit Mme Damoreau, donne de l'accent et de l'expression à la phrase musicale ; mais, sitôt qu'elle est prodiguée ou forcée* non seulement la monotonie en résulte, mais la voix la plus fraîche devient bientôt une voix fatiguée. »

L'étude des grands artistes est encore un moyen de s'instruire et de se perfectionner ; mais il ne faut pas que l'élève cherche à copier servilement les intonations et les inflexions de voix de ses modèles, car

il n'est pas un artiste, si habile qu'il soit dans son art, qui n'aitquelque défaut ; et c'est presque toujours sur les imperfections du chanteur auquel on veut ressembler que tombe l'imitation. Ne vpi>on pas tous les jours de jeunes chanteurs s'empresser de prendre les gestes* la physionomie, les intonations et jusqu'au timbre de la voix d'un artiste à la mode* pour les substituer aux moyens que la nature leur avait accordés ? Mais alors qu'affive-t-il ? au lieu de réussir dans l'imitation de ce qui est beau dans leur modèle, ils n'en prennent que ce qui est défectueux ou exagéré, et leur imitation est constamment déplacée et maladroite. On ne doit chercher dans les grands modèles que ce qui est vraiment beau, ce: qui tient aux principes de l'art pour l'adapter à ses propres moyens.

Récitatif.

Dans la partie spécialement historique de ce travail, nous avons suivi pas à pas les transformations des différentes formes du chant; il est donc inutile de revenir sur ces détails; mais au moment de nous arrêter un instant sur le récitatif, rappelons brièvement le caractère des différents récitatifs que l'artiste peut être appelé à interpréter.

Lorsqu'à la fin du seizième siècle et au commencement du dixseptième, les Galilée, les Péri, les Caccini, les Monteverde, reprirent, sans en avoir conscience, la monodie du treizième siècle, pour la faire succéder au style madrigalesque.qui avait régné pendant près de deux cents ans, ils cherchèrent et trouvèrent, sans tenir compte de la mélodie proprement dite, une sorte de mélopée dont tout le mérite était de suivre pas à pas l'expression des paroles. Là ne se réduisit pas leur œuvre, mais les autres innovations ne Sont pas du domaine de ce chapitre. A partir de ce jour, le récitatif était créé, ou pour mieux dire ressuscité.

Une trentaine d'années après, on sentit le besoin de donner plus de force à cette sorte de versification musicale : on ajouta à la basse chiffrée quelques accords d'instruments et de courtes ritournelles. Le San Alessio de Stefano Landi (1634), les œuvres de Lulli, nous offrent de nombreux exemples de ce genre. Peu à peu le récitatif avait pris plus de force, plus d'expression, et s?était rapproché de la mélodie. Searlatti fut le premier à offrir un exemple complet de récitatif obligé avec orchestre. Celui-ci n'avait pas fait disparaître l'ancien récit qui subsista au contraire, et est parvenu presque jusqu'à nous.

Le récitatif dans lequel l'accompagnement ne consiste que dans une basse propre ai indiquer là tonalité et a maintenir la voix, le récit presque non mesuré* flottant,, suivant les besoins des paroles,entre les différents tons* est une sorte de compromis entre la parole et la musique* donnant plus de force au vers sans cependant affecter les formes précises delà mélodie ou même de la mélopée accompagnée.

Très commode pour toutes les parties d'une œuvre sûr lesquelles le musicien ne se croit pas obligé d'appeler l'attention de l'auditeur, le rècitativo. secço S'est maintenu à côté dû rècitativo obligato, sûrtpût dans l'opéra bouffe* où il est devenu une sorte de parlante, plus près de la parole que de, la musique. Biais, pendant que le premier restait stàtionnaire, le rècitativo obligatoprenait lui-même dans notre art une importance que ses créateurs n'avaient pu prévoir.

Le grand récit français inauguré par Lulli, perfectionné par Rameau, devint, avec Gluck et les grands maîtres qui le suivirent, Sàcehini, Méliul, Spontini, le modèle de la déclamation lyrique."

A l'exemple de Mozart, les Italiens qui, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle avaient réservé le rècitativo obligato aux oratorios et à la musique d'un style très élevé, le firent passer dans l'opéra. Les prédécesseurs deRossini, tels que Simon Mayer* en firent un grand et bel usage. Enfin Rossini, non seulement dans les opéras écrits pour Ja France, comme Guillaume Tell, mais aussi dans les œuvres de la dernière manière italienne, comme Sémiramide et Mose donne au rècitativo obligato une importance mélodique jusqu'alors inconnue.

Eh même temps l'Allemagne voyait naître les beaux récitatifs de Fidelto,, d'Euryanthe, et du Freyschùtz.

Enfin Meyerbeer forçant l'orchestre sous le récit, élargissant l'ex> pression et la dramatisant encore, rejoignait ensemble plusieurs récU tàtîfs, leur donnait l'unité en y ajoutant une phrase principale et formait Varibso, qui tient le milieu entre l'air proprement dit et le récitatifsoutenu, par un orchestre compliqué et non moins expressif que la mélodie.

Aujourd'hui, à tort ou à raison (nous n'avons pas à juger le procès), les compositeurs tendent à remplacer l'ancienne mélodie, l'air d'autrefois, par une sorte de fragments mélodiques habilement reliés entre eux, dans le but de suivre exactement le sens de la situation, mais qui, considérée au point de vue de la technique musicale, n'est qu'une transformation de la mélopée ou du récitatif obligé dans la plus haute acception du mot.

Ainsi, que le chanteur interprète les œuvres du passé ou qu'il aborde les compositions nouvelles, il faut, de toute nécessité, qu'il sache dire

chacune des espèces de récits dont nous venons de faire un rapide tableau* soit qu'il récite Un parlante bouffe avec volubilité et esprit sans perdre de vue que c'est encore de la musique qu'il chante,- soit qu'il déclame un récitatif sans accompagnement, soit enfin qu'il s'élève jusqu'au mélodique rècitativo obligato, et de: là à l'expressive mélopée de Gluck ou dô nos maîtres modernes. Ici il devra appeler toute la science à son aide* car cette sorte de musique* aux intervalles difficiles, aux fréquentes altérations de rythme, aux accompagnements fournis, présente au chanteur les plus réelles difficultés.

Qu'on ne croie pas que le sentiment vrai de la situation et des paroles suffise pour bien dire ces sortes de récits. Certes, le premier devoir du chanteur est de bien se pénétrer du sens des paroles et de la musique qu'il doit rendre, surtout lorsque toutes les deux sont unies par des liens aussi étroits que le récitatif ou la mélopée; maisla scienœ parfaite de la pose, de l'émission du son, la beauté et la richesse du timbre, la netteté de Ja prononciation* l'intelligence et l'expression du débit sont autant et peut-être plus utiles dans le récitatif que lorsqu'il s'agit de chanter l'air le plus compliqué, hérissé des vocalises les plus hardies.

Pour le détail de l'exécution des divers récits* les vieux maîtres qui ont été nos guides jusqu'à ce moment nous viendront encore en aide.

C'est à Choron et à Adrien de Lafage que nous empruntons les définitions claires et précises qui suivent; ces observations pleines de justesse sont surtout relatives à l'ancien récitatif : « Considéré en lui ■ même, le récitatif est un débit qui tient le milieu entre la déclamation et le chant ordinaire en se rapprochant néanmoins davantage de celui-ci.

» En ce qui concerne le ton, ceux du récitatif ne sont ni aussi soutenus, ni même aussi précis que ceux du chant ordinaire; cependant ils sont susceptibles d'être appréciés, puisque l'on peut le noter et l'accompagner d'une basse qui porte harmonie. D'ailleurs, il n'est point soumis aux lois ordinaires de la modulation; car non seulement il n'a pas de ton principal, non seulement on peut finir dans un ton différent de celui où l'on a commencé, mais outre cela, on ne suit aucune loi de modulation, et l'on passe sans aucune préparation du ton où l'on est à un autre qui n'y a aucun rapport.

» Quant à la durée, il n'y a point de rapport dans celle des sons, ni dans la distance des temps forts; il n'y a aucune périodicité dans la succession des mesures ; il n'y a donc point de mesure proprement dite; et si l'on écrit le récitatif en mesure, c'est uniquement afin depouvoir diviser le discours en intervalles déterminés, bien qu'inégaux par le fait, et non pour indiquer les syllabes sur lesquelles se frappent les temps forts.

» Quant àlâ force dessous, on y suit absolument les degrés de la déclamation et l'on y passé subitement d'un son très fort à un son très faible* ou réciproquement; ce qui n'a pas lieu ordinairement dans le chant proprement dit. Cependant on remarquera que, si l'on n'observe pas la même liaison à cet égard, on se tient du moins dans des limites plus étroites i -

» Le récitatif est syllabique, c'est-à-dire que chaque note porte sur une syllabe. Chaque syllabe forte du discours doit être rendue forte et frappée aux temps forts de la mesure adoptée. On conçoit d'après cela qu'il ne peut y avoir, en général, aucun ornement. Il est cependant permis d'en introduire de temps en temps lorsque le caractère du morceau le permet ; mais cette licence ne doit pas dégénérer en abus. D'ailleurs elle appartient plutôt au chanteur qu'au compositeur : quelquefois un chanteur habile, au moyen d'un ornement placé avec goût, corrigera une négligence, évitera un faux accent, une articulation dure.

» On distingue plusieurs sortes de récitatifs : le récitatif simple, qui est celui que nous venons de décrire ; le récitatif mesuré qui se rattache au premier et dont nons parlerons bientôt; enfin le récitatif obligé.

» Le propre du récitatif mesuré est d'être formé des inflexions ordinaires du récitatif simple, auquel on ajoute la mesure, on accompagne ces passages avec plus de soin que les autres ; et souvent on y fait paraître les instruments à vent. Si le chanteur meta ces traits une expression convenable, ils ne manquent jamais de produire un effet excellent.

» Le Récitatif obligé est celui qui est accompagné de tout l'orchestre, et qui est entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie ; en sorte que l'orchestre et le récitant sont forcés de s'attendre l'un autre. C'est de cette obligation réciproque, qui est particulière à ce genre qu'il a pris le nom de Récitatif obligé.

» Celte espèce de récitatif sert communément d'introduction aux pièces de chant, telles que airs, duos, etc. Il s'emploie tant dans les opéras où tout se chante que dans ceux où le simple discours alterne avec la musique. » (Nouveau manuel complet de musique vocale et instrumentale.)

Le chantdece récitatif n'est pas différent de celui du récitatif simple;

ils sont tous les deux fondés sur le même système. C'est pour îie.pasinterrompre le sentiment et la force d'expression que l'on a coutume d'assujettir la voix et l'orchestre à la mesure.

Aujourd'hui que nous semblons revenir aux œuvres des maîtres primitifs, quelques conseils sur l'exécution des récits de Lulli et de Rameau ne seront peut-être pas inutiles.

Le récitatif de l'ancienne musique française était- toujours chanté,, ce qui faisait qu'on pouvait le confondre avecle chant proprement dit, et, si le mouvement était Un peu pressé, croire qu'il devait se chanter plus vite que les airs.

Le récitatif de Lulli, qui se prête aisément à un débit rapide, se débitait de son temps beaucoup plus vite que du temps de Rameau, Le récitatif de ce dernier compositeur était chargé d'ornements et avait une certaine prétention au chant, qui le dénaturait parfois. En outre* l'espèce de mesure à laquelle il était astreint le rendait fort difficile à chanter! Ce récitatif, par cela même qu'il ressemblait davantage au chant et que les agréments de l'un s'étaient abusivement introduits dans l'autre, avait moins besoin d'être déclamé.

Les agréments dont on se servait à cette époque dans le récitatif étaient les ports de voix, les trilles et des broderies insignifiantes qui révolteraient aujourd'hui les personnes de goût.

Le récitatif des Italiens était plus débité que chanté et se rapprochait plus de la déclamation que celui des Français. Les bons chanteurs avaient coutume de le dire d'une manière soutenue dans les opéras sérieux ; mais dans les opéras bouffes et les farces, la façon dont ils l'exécutaient se rapprochait beaucoup plus de la déclamation que dû chant. Néanmoins les chanteurs reprenaient toujours l'intonation chantante pour terminer une phrase de récitatif.

Depuis environ 60 ans, comme nous l'avons dit, le récitatif français a reçu de nouvelles, formes qui le rapprochent tout à fait du chant proprement dit, et exigent qu'il soit chanté. Les opéras français de Spontini, Meyerbeer, Halévy, Rossini, et autres renferment un grand nombre de ces admirables récits.

Les compositeurs étant dans l'impossibilité dénoter absolument le degré de lenteur ou de rapidité que le récitatif doit emprunter au mouvement des passions, on comprend combien il faut de réflexion pour le dire avec la justesse d'expression et la vérité que demande la situation. Le chanteur doit avant tout se pénétrer de la situation dramatique, du caractère du personnage, et se rendre compte de la valeur des mots qui expriment la pensée du poète. La moindre négligence dans l'observation de ces principes peut amener dès contresens fâcheux dans l'àrtiGulàtiom

Le chanteur qui dit d'un ton monotone et traînant des paroles qui expriment des passions violentes, amène bientôtla fatigue.et l'ennui parmi les auditeurs, mais celui qui, en cherchant à éviter cet écueil, exagère l'expression, ne réussit le plus souvent qu'à tomber dans la Chargé et à se rendre ridicule.

« Il y a une grande différence entre le chant du récitatif et celui des airs. Le chant du récitatif est toujours à peu près le même; tout ce qui peutle varier est plutôt du ressort de la déclamation, que de celui du chant proprement dit. Qu'il soit léger, simple, tendre, langoureux, vif ou passionné, bref, hautain, brisé, sanglotant ou désespéré, qu'il prie ou qu'il maudisse, la mélodie ne lui prête rien; il ne tire ses ressources et ses beautés que d'un débit bien senti, d'une expression énergique et vraie. C'est ici que l'art domine et que le talent se révèle ; ici, ni broderies ni roulades : pour impressionner, le chanteur n'a que la parole et le sentiment. » (G. DUCA.)

« On doit placer ici le conseil salutaire de ne jamais parler tout à fait quelque endroit du récitatif. Le prétexte qu'on pourrait apporter, que le récitatif parlé dans certains endroits a plus de force et de vérité, est un prétexte faux, puisqu'il s'agit de parler et de chanter en même temps, et non de parler uniquement. Cette manière est donc déplacée :

1° Parce qu'on a l'air d'entonner faux, ce qui blesse l'oreille sans satisfaire la raison ni le sentiment;

2° Parce qu'en pratiquant ce moyen, on mérité, dans le sens inverse, les mêmes reproches qu'on fait à ceux qui semblent chanter ou déclamer des vers ;

3" Et parce que, enfin, dans un spectacle en musique, la convention faite aVec le spectateur est que les personnages qu'il voit ne parlent pas, qu'ils ne déclament pas à la manière de ceux qui parlent, mais qu'ils chantent. C'estsur cette convention qu'est fondée l'illusion qu'il éprouvé, et par conséquent son plaisir. Si, au moment où il est dans cette illusion, l'acteur parle àù lieu de chanter, le charme est détruit, le spectateur est averti qu'on le trompé, et, loin d'ajouter, comme On pourrait le supposer, aux impfëssibfts qu'il â reçues, On les détruit toutes à là fois. Que ûirâit-on si, dans une tragédie, on entendait ùh acteur déclamer en récitatif quelques endroits de son rôle? On s'accorderait à dire qu'il a perdu l'esprit et qu'il ne sait ce qu'il fait. Que RÉCITATIF 239

doit-on dire, d'après cela de celui qui parlerait au milieu d'un récitatif? » (Méthode du Conservatoire.)

Ce dernier conseil est des meilleurs, en effet; cependant depuis que le Conservatoire a rédigé son code, la musique a pris plus d'une licence, et le parlé expressif a produit des effets dramatiques d'une puissance inouïe. Nous ne pouvons citer un plus bel exemple que celui du quatrième acte dû Prophète dans lequel Meyerbeer sentant que la situation était à son paroxisme d'intérêt, a remplacé là musique par une sorte de déclamation à peine notée qui est presque du parlé.

L'école moderne, s'autorisànt de l'école ancienne, a permis pendant longtemps les agréments dans le récitatif, pourvu qu'ils eussent une parfaite analogie avec le sens du mot et l'expression du sentiment, mais cette liberté se restreignit de plus en plus;

Cependant le bon goût voulait qu'au théâtre on fût très sobre de ces ornements, et qu'on ne se permît cette licence que quand les paroles légères ou insignifiantes s'y prêtaient facilement. Mais, au salon, au concert, où l'action et l'illusion font absolument défaut, on pouvait être moins sévère et se donner un peu plus de liberté.

Cette manière de jeter quelque variété dans le récitatif, qui appartient aux Italiens et qui est fort en usage dans leurs opéras, n'est plus employée dans le récitatif français depuis longtemps. Aujourd'hui il est fort rare qu'un chanteur se permette le plus léger changement au texte écrit.

L'appoggiature est fréquemment employée dans le récitatif non comme ornement, mais pour exprimer l'accent tonique par une légère élévation de la voix; elle donne plus d'élégance au récit et détruit la monotonie qui résulte de la répétition de la même note.

L'élève fera bien de consulter les méthodes de chant de Crivelli, Maria Anfossi, du Conservatoire, de Lanza, Lablache, Garaudé, Milhès, M. Manuel Garcia, et autres, qui renferment de nombreux exemples des substitutions, changements et ornements, que l'on peut introduire dans le récitatif.

Avant de terminer ce chapitre, nous devons signaler à l'élève les défauts que l'on remarque le plus communément. « Les défauts et les abus insupportables que les chanteurs font entendre dans les récitatifs, sans même s'en douter, sont innombrables. Nous allons essayer d'en indiquer quelques-uns dans le domaine du récitatif de théâtre, afin que les maîtres puissent les corriger.

« Il y a des vocalistes qui chantent le récitatif de théâtre comme celui d'église ou celui de chambre; c'est alors une perpétuelle can-

tilène qui assomme. Il y en a qui, pour y mettre trop de chaleur, aboient; d'autres le disent comme en secret, d'autres d'une manière confuse; d'autres le suppriment; les uns le chantent négligemment, les autres d'une manière distraite ; il en est qui ne le comprennent pas, d'autres qui rte le font pas comprendre, tel y attache trop d'importance, tel le méprise; tel le dit d'une manière stupide, et tel autre le dévore ; il en est qui le chantent entre les dents, d'autres avec affectation ; il en est qui ne le prononcent pas ou qui ne lui donnent pas d'expression ; tel le dit en riant, tel en pleurant, il en est qui le parlent, d'autres qui le sifflent; il en est qui crient, qui hurlent, qui détonnent; et de toutes les erreurs de ceux qui s'éloignent du naturel, la plus grande est de ne pas songer à l'obligation de se corriger. » (Tosi.)

Le récitatif à été la pierre de touche de tous les grands compositeurs, comme de tous les grands interprètes. A diverses époques on a compris différemment la manière de l'exécuter; mais de tout temps, il a été en grand honneur.

On s'étonnera peut-être de nous voir donner sans plus de détails le moyen didactique de bien dire un récit; mais, il faut le déclarer, chaque récitatif bien fait mériterait une leçon spéciale. Contentonsnous donc de répéter ce que nous avons dit au commencement de ce paragraphe : il n'est rien déplus difficile que l'exécution d'un beau récit, qu'il soit ou non accompagné, qu'il soit libre ou mesuré. Pour le récit, non moins que pour l'air, le chanteur a besoin de toute son expérience.

Au point où nous en sommes arrivés, nous pensons avoir dévoilé à l'élève la plus grande partie des secrets de son art. Prétendre lui enseigner encore à bien dire un récitatif serait vouloir recommencer un cours de chant, que nous avons l'espoir d'avoir rendu aussi complet que possible.

FIN DE LA PREMIERE PARTIE.

)

Nous devons à l'obligeance de M. le Docteur E. Nitot la. partie anatomique et physiologique de ce chapitre, qu'il a bien voulu écrire spécialement pour cet ouvrage. ↵

)
Longet, Traité de physiologie, 1869, t. II. ↩

)
Segond, Archives générales de ta médecine, 1848. ↵

)
Bennati, Du mécanisme de la voix humaine pendant le chant, 1S30. ↲

)

Fournie, Physiologie de la voix et de la parole, 1866. ↵

)

Diday et Pétrequin, Gazette, médicale de Paris. ↵

)

Béclard, Traite de physiologie. ↩

)

Battaille, Nouvelles recherches sur ta pltonatûm, 1861. ↵

)
Colombat, Traité médico-chirurgical des maladies de la voix, 1834. ↵

0)

M. le Dr Mandl entend par inférieur le registre de poitrine, et par supérieur celui de médium et de tête. ↵

1) Pour les détails anatomiques, nous renvoyons à l'ouvrage de M. Ed. Fournie. ↵